28me Année Octobre 1941

Cahiers du Sud

POESIE ■ CRITIQUE ■ PHILOSOPHIE ■

SOMMAIRE

CHRONIQUES

NOTES — COMPTES RENDUS



MARSEILLE
DIRECTION-ADMINISTRATION
10, Cours du Vieux-Port, 10

PARIS : AGENCE GÉNÉRALE
LIBRAIRIE JOSÉ CORTI
11, Rue de Médicis

France : Le N° : 8 fr. Etranger : 10 fr.

N° 239. 28me Année. Octobre 1941.

Cahiers du Sud

Tome XIX. — 2e Semestre 1941



Gabriel Roure

La mort de Gabriel Roure, l'année dernière, a été peu remarquée. Il voulait avoir peu d'amis mais ceux qu'il avait l'aimaient de tout leur cœur pour son intelligence si profonde, ses innombrables connaissances, sa curiosité de tout, sa façon attentive d'écouter et de s'intéresser et la générosité de son esprit. Il n'était certes par parfait, mais il était un de ces êtres comme l'on a rarement la chance d'en rencontrer dans la vie, à cause surtout de sa merveilleuse et éclairante impartialité spirituelle. J'ai passé bien souvent avec lui de longues heures et je comprends à présent combien je ne l'ai pas vu assez et combien surtout je ne l'ai pas assez écouté. Il n'écrivit que pendant une courte période de sa vie, avant 1930 et pendant les dix ans qui suivirent il ne parla quasi jamais des poèmes qu'il nous a laissés. Ils sont à présent tout ce qui nous reste de lui. J'en avais connu à cette époque quelques uns, je les avois transcrits car ils m'avaient paru importants ; comme l'âme de leur auteur, ils rendaient un son de cristal pur qui se prolongeait et trouvait chez ceux qui les écoutaient un écho, une voix qui se mettait au fond d'eux-mêmes à l'unisson. Nos désastres de 1940 et leur suite l'avaient affligé et courroucé, il vint souvent m'en parler et nous étions d'accord.

Il avait en sa femme une source de bonheur ; il en eut moins dans la vie jusqu'à la congestion pulmo-

naire qui l'emporta en peu de jours. Il valait certainement beaucoup mieux que le travail qu'il avait à faire et que ne lui facilitait pas un certain désaccord de son être intérieur avec les autres êtres humains quand ces derniers n'avaient pas sa profonde humanité et sa belle conception de la vie. J'imagine qu'il devait être peu compris de ses supérieurs, à la Préfecture, ses réalités à lui n'étaient pas les réalités d'un employé de bureau habituel, lui qui aurait dû être le confident, le secrétaire ou l'ami des plus grands esprits. Notre ami commun, Alexis Preyre, qui était son meilleur ami, disait de lui, et il avait raison : « C'est l'homme le plus intelligent que j'aie jamais connu », il voulait dire de cette intelligence non seulement qui comprend tout mais qui aime tout, qui sait vivre en tout ; Gabriel Roure ne se prenait pas autant au sérieuv et cependant il ne se satisfaisait pas de comprendre, il savait trouver entre les sentiments et les raisons comme avec la raison des rapports que nous autres ne savions jamais voir. Il ne laisse qu'une cinquantaine de poèmes en vers ou en prose et les *Cahiers du Sud* sont, je le sais, heureux d'en présenter cinq des plus caractéristiques pour rendre un hommage sincère à un poète peu connu mais profond, obscur et rayonnant dont la première œuvre « Jouer la Comédie » parut dans *Fortunio,* ancêtre des *Cahiers du Sud,* il y a déjà bien des années (N° de septembre 1925).

Pour Gabriel Roure l'argent ne comptait pas, ni le succès, il valait mieux que cela, il valait mieux encore que l'affection profonde et définitive que nous lui avions humblement donnée parce qu'il était un des très rares êtres irremplaçables.

L. H. N.

Feux de Position

OCTOBRE

Te voici, Octobre,
Avec ta désolation sans voix,
Avec l'écume de ta lumière
Qui adhère à peine
Aux murs de la ville !

Voici venir
Sur le monde
Tes amertumes de nul amour
Et tes remords
De nul crime.

Banquises éparses,
Les unes des autres
Les choses fatiguées se détachent
Et dorment,
Séparément.

Car il s'est brisé
Le lien sympathique
Qui joint les choses aux choses
Et mes pensées
A mes pensées.

A sa place
Une résignation
Inutile et vaste
Enveloppe le ciel et la ville
D'un réseau lâche et plus sûr.

Pâles et ardentes
Les fleurs de l'arrière-été
Dodelinent au soleil.
De leur flamme sépulcrale
Brûlent les colchiques.

Il faut enfin que tu dormes
O mon âme sans soleil !
La voix est plus lente et plus lointaine,
Les rues s'allongent infiniment
L'univers s'agrandit et se vide !

•

BONHEUR

A Alexis P...

Je suis heureux
Inhumainement
Sans avoir
Ni Dieu ni Femme.

Je suis heureux
Eternellement
Parmi l'herbe
Et le soleil

La mort, la vie
Ont allègrement
Enfin fui
De la seconde

Car suspendue
Immobile
La seconde
Est éternelle :

Je suis heureux
Désespérément
Sans avoir
De souvenir

Je suis heureux
Inhumainement
Sans avoir
Ni Dieu Ni Femme.

NUIT DANS LA VILLE

Vaste nuit, laisse tomber
Les syllabes
De tes incantations muettes !

Les oreilles du plaisir
Sont dressées
Sinistrement sous le ciel épais.

Sur les trottoirs les légumes
Ecrasés
S'éparpillent sous la nuit boueuse,

Mais parfois la nuit tendue,
Durement,
Eclate sous un coup de lumière.

Les ivrognes maculés,
Dans les bars,
Gueulent leurs cantiques d'espérance.

Et l'appel de la misère
A l'amour
Grimace vers l'idéal trompeur,

Car infiniment les rues
S'enfoncent droit dans la nuit banale
Roulant entre leurs murailles sales
Un immense naufrage vers Dieu.

PLUIE

Tristesse et dune,
La pluie m'a surpris :
Il faut que je m'en aille
Vers d'autres départs.

Errer sur la route,
Errer dans la rue,
Qu'importe sous la pluie
Puisque l'image est perdue ?

Je suis seul,
J'ai mon corps et mon âme
Mal attachés,
Fatigués chacun de l'autre.

Silence car je suis seul,
Sans même la Sainte Image,
Sur les rives de la foule,
Sur les rêves de la ville.

Et les averses viennent et vont
Puis les grosses gouttes d'eau qui tombent
Une à une
Mettent beaucoup de tristesse et de bruit à tomber.

Averse et brouillard :
L'image est perdue.
Ah n'avoir pas pu
Oublier d'aimer.

CONSONANCE

A moi-même.

Mon visage est tourné du côté de l'hiver
Et j'écoute qui parle.
Quand je réponds, c'est incertain
Si c'est silence ou si c'est peine,
La lenteur sur mes lèvres, la pâleur sur mes yeux
Et le profil exangue au milieu de la nuit.
La grande plaine de l'été est vide,
Je ne vois rien,
Ma parole est invisible,
Et la plaine ne l'entend point.
Mais derrière l'horizon
Tous les orages me répondent.

Gabriel ROURE.

Histoire des Hommes Creux et de la Rose Amère

Les hommes-creux habitent dans la pierre, ils y circulent comme des cavernes voyageuses. Dans la glace ils se promènent comme des bulles en forme d'hommes. Mais dans l'air ils ne s'aventurent, car le vent les emporterait.

Ils ont des maisons dans la pierre, dont les murs sont faits de trous, et des tentes dans la glace, dont la toile est faite de bulles. Le jour ils restent dans la pierre et la nuit errent dans la glace, où ils dansent à la pleine lune. Mais ne voient jamais le soleil, autrement ils éclateraient.

Ils ne mangent que du vide, ils mangent la forme des cadavres, ils s'enivrent de mots vides, de toutes les paroles vides que nous autres nous prononçons.

Certaines gens disent qu'ils furent toujours et seront toujours. D'autres disent qu'ils sont des morts. Et d'autres disent que chaque homme vivant a dans la montagne son homme-creux, comme l'épée a son fourreau, comme le pied a son empreinte, et qu'à la mort ils se rejoignent.

Au village des Cent-Maisons vivait le vieux prêtre magicien Kissé et sa femme Hulé-Hulé. Ils avaient deux fils, deux jumeaux que rien ne distinguait, qui s'appelaient Mo et Ho. La mère elle-même les confondait. Pour les reconnaître, au jour de l'imposition des noms, on avait mis à Mo un collier portant une petite croix, à Ho un collier portant un petit anneau.

Le vieux Kissé avait un grand souci silencieux. Selon la coutume, son fils aîné devait lui succéder. Mais qui était son fils aîné ? Avait-il même un fils aîné ?

A l'âge d'adolescence, Mo et Ho étaient de finis montagnards. On les appelait les deux Passe-partout.

Un jour leur père leur dit : « Celui de vous deux qui me rapportera la Rose-Amère, à celui-là je transmettrai le grand savoir. »

La Rose-amère se tient au sommet des plus hauts pics. Celui qui en a mangé, dès qu'il s'apprête à dire un mensonge, tout haut ou tout bas, la langue lui brûle. Il peut encore dire des mensonges, mais alors il est prévenu. Quelques personnes ont aperçu la Rose-Amère : cela ressemble, à ce qu'elles racontent, à un gros lichen multicolore, ou à un essaim de papillons. Mais personne ne l'a pu prendre, car le moindre frémissement de peur auprès d'elle l'effarouche, et elle rentre dans le rocher. Or, si même on la désire, on a toujours un peu peur de la posséder, et aussitôt elle disparaît.

Pour parler d'une action impossible, ou d'une entreprise absurde, on dit : « c'est chercher à voir la nuit en plein jour », ou « c'est vouloir éclairer le soleil pour mieux le voir », ou encore : « c'est essayer d'attraper la Rose-amère ».



Mo a pris ses cordes et son marteau, sa hache à glace et des crochets de fer. Le soleil l'a surpris aux flancs du pic Troue-les-nues. Comme un lézard parfois et parfois comme une araignée, il s'élève le long de hautes parois rouges, entre le blanc des neiges et le bleu-noir du ciel. Les petits nuages rapides de temps en temps l'enveloppent, puis le rendent soudain à la lumière. Et voici qu'un peu au-dessus de lui il voit la Rose-amère, brillante de couleurs qui ne sont pas des sept couleurs. Il se répète sans arrêt le charme que son père lui a enseigné et qui protège de la peur.

Il faudrait un piton ici, avec un étrier de corde, pour enfourcher ce cheval de pierre cabré. Il frappe du marteau, et sa main s'enfonce dans un trou. Il y a un creux sous la pierre. Il brise la croûte de rocher et voit que ce creux a la forme d'un homme : un torse, des jambes, des bras et des creux en forme de doigts écartés comme de terreur, et c'est la tête qu'il a crevée d'un coup de marteau.

Un vent glacé passe sur la pierre. Mo a tué un homme-creux. Il a frémi et la Rose-amère est rentrée dans le rocher.

*
**

Mo redescend au village, et il va dire à son père : « J'ai tué un homme-creux. Mais j'ai vu la Rose-amère, et demain j'irai la chercher. »

Le vieux Kissé devenait sombre. Il voyait au loin les malheurs s'avancer en procession. Il dit : « Prends garde aux hommes-creux. Ils voudront venger leur mort. Dans notre monde ils ne peuvent entrer. Mais jusqu'à la surface des choses ils peuvent venir. Méfie-toi de la surface des choses. »

A l'aube du lendemain, Hulé-Hulé, la mère, poussa un grand cri et se leva et courut vers la montagne. Au pied de la grande muraille rouge, les vêtements de Mo reposaient et ses cordes et son marteau, et sa médaille avec la croix. Et son corps n'était plus là.

« Ho, mon fils, vint-elle crier, mon fils, ils ont tué ton frère ! »

Ho se dresse, les dents serrées, la peau de son crâne se rétrécissait. Il prend sa hache et veut partir. Le père lui dit : « Ecoute d'abord. Voici ce qu'il faut faire. Les hommes-creux ont pris ton frère. Ils l'ont changé en homme-creux. Il voudra leur échapper. Aux séracs du Glacier-limpide il ira chercher la lumière. Mets à ton cou sa médaille avec la tienne. Va vers lui et frappe à la tête. Entre dans la forme de son corps. Et Mo revivra parmi nous. N'aie pas peur de tuer un mort. »

*
**

Dans la glace bleue du Glacier-limpide, Ho regarde de tous ses yeux. Est-ce la lumière qui joue, ou bien ses yeux qui se troublent, ou voit-il bien ce qu'il voit ? Il voit des formes argentées, comme des plongeurs huilés dans l'eau, avec des jambes et des bras. Et voici son frère Mo, sa forme creuse qui s'enfuit, et mille hommes-creux le poursuivent, mais ils ont peur de la lumière. La forme de Mo fuit vers la lumière, elle monte dans un grand sérac bleu, et tourne sur elle-même comme pour chercher une porte.

Ho s'élance malgré son sang qui se caille et malgré son cœur qui se fend, — il dit à son sang, il dit à son cœur : « N'aie pas peur de tuer un mort », — il frappe à la tête en crevant la glace. La forme de Mo de-

vient immobile, Ho fend la glace du sérac et entre dans la forme de son frère, comme une épée dans son fourreau, comme un pied dans son empreinte. Il joue des coudes et se secoue, et tire ses jambes du moule de glace. Il s'entend dire des paroles dans une langue qu'il n'a jamais parlée. Il sent qu'il est Ho et qu'il est Mo en même temps. Tous les souvenirs de Mo sont entrés dans sa mémoire : avec le chemin du pic Troue-les-Nues, et la demeure de la Rose-amère.

Avec au cou le cercle et la croix, il vient près de Hulé-Hulé : « Mère, tu n'auras plus de peine à nous reconnaître, Mo et Ho sont dans le même corps, je suis ton seul fils Moho. »

Le vieux Kissé pleura deux larmes, son visage se déplia. Mais un doute encore il voulait trancher. Il dit à Moho : « Tu es mon seul fils, Ho et Mo n'ont plus à se distinguer. »

Mais Moho lui dit avec certitude : « Maintenant je peux atteindre la Rose-amère. Mo sait le chemin, Ho sait le geste à faire. Maître de la peur, j'aurai la fleur du discernement. »

Il cueillit la fleur, il eut le savoir, et le vieux Kissé put quitter ce monde.

René DAUMAL.

Du Cœur aux Lèvres

QUOTIDIEN.

Un beau château de plâtre s'écroule dans le soleil
Un visage se laisse emporter par le temps
Rien ne viendra que le vent mièvre
Et sa longue lèvre d'absent.

...Fumées de tous les toits
Saignées de tous les bois
Les routes m'ont dévoré le cœur
Ma fuite est sans issue.

Les mots ne brûlent jamais bien.
Ce langage du savoir tourne sur lui-même.
...Sans remord et sans haine,
Prêt aux fêtes fantastiques
Un léger navire s'élabore.

A JOIE HAUTE

Un vent d'aube fane et recolore la pointe des épis.
Par tous chemins interdits tu cherches à donner
[beauté.
Tu entres dans la cage aux couleurs
Bleuie de matin radieuse de safran,
Un ciel de fruits accueille ton audace.

La porte à mosaïque d'oiseaux
La porte est une brèche ouverte aux églantiers.
L'aube déchirée va se refermer
Tout un jour sans fenêtres.

Mais tu joues dans la fuite blanche des saules,
La robe du ciel t'enveloppe
Tu guettes la patience nue des fleurs
Pour faire rêver à l'entour de ton corps
Un soleil taillé en roseau blanc.

Jour et nuit

Jour et nuit ruse la mort
Elle ne ricane plus
Lorsque tu poses tes ongles frais
Sur les osselets de ses mains.

Voile les miroirs déjà bleuis
Souffle ces tièdes lampes du souvenir
Fais ces gestes inutiles contre la masse des morts :
L'amour ne fane que dans les cœurs humains.

Compagne du grain levé
De la terre écarlate semée d'abeilles
Penche à la tour ton visage d'olivier :
La vie commence tous les jours !

De mon amour

Les tilleuls ont froissé le ciel
D'un parfum mêlé d'abeilles
L'air est sauvage et doux
Tourmenté comme une fille qu'on tourmente.
Je prends à tes lèvres leur amertume d'oseille.
Ta chevelure nappée en foulard
Et le creux pâle de tes yeux
Où voguer à longueur d'amour.
Je te presse comme un fruit
Pour ce sang secret qui va si près du mien
Son chemin différent.
Je te froisse dans mes paumes
Comme la menthe ou la verveine.
J'écarte Dieu de mon amour,
Il est de si belle eau
Qu'il y faut boire sans lui,
Sans hâte et sans trêve
Comme au seul diamant de la terre.

Jean Rivier.

Soumnoun l'amoureux
Soumnoun le menteur

Aboû'l Hasan Soumnoûn (que Dieu soit content de lui !) était surnommé l'Amoureux. Il se qualifiait lui-même : le Menteur. Pourquoi ? Nous ne le saurons sans doute jamais. Sans doute parce que son aspiration à l'intégrale pureté de la parole était telle qu'il estimait inadéquates toutes les expressions dont il pouvait se servir à l'égard de la Réalité.

Le charme de sa parole était célèbre dans tout l'Irak et les biographes ont écrit que nul ne savait disserter plus finement sur l'amour. A tel point, nous le verrons, que les mots sortis de sa bouche avaient des effets surprenants dans le monde matériel comme dans le monde animé.

C'est sans doute parce qu'il avait un sens trés aigu de la justesse des mots et de leurs positions respectives dans les phrases, qu'il émit, un jour, une idée quelque peu scandaleuse pour les croyants soucieux d'orthodoxie littéraliste et peu exercés à voir les divers plans sur lesquels se meut une pensée subtile. On l'avait chargé de remplacer le muezzin pour l'appel à la prière : « Lâ ilâha illâ Allah Mohammad rasoûl Allah. Il n'y a de divinité que Dieu et Mohammad est l'envoyé de Dieu, » lança-t-il, comme le voulait le rite, du haut du minaret, aux quatre points cardinaux, invitant les gens de Bagdad à venir à la meilleure des œuvres, celle qui admet la créature à parler en tête à tête à la Réalité même.

Quand Soumnoûn redescendit, on l'entendit qui murmurait : « O Dieu, si tu n'avais toi-même ordonné l'énonciation de ces mots, je n'aurais jamais d'une seule haleine accolé ton nom à celui de Mohammad ». La seconde proposition de la *Chahada* lui sem-

blait risquer de réintroduire la dualité après avoir si nettement proclamé l'unité. Mais à côté de cette affirmation de l'unité métaphysique, il y a la voie mystique de l'unification et la condescendance divine s'incline pour procurer l'assomption de la créature. C'était la fonction propre de cette *mahabba*, de cet amour, dont parlait si bien Soumnoûn et qui, par la vertu de ses trois syllabes, faillit d'ailleurs l'envoyer au supplice.

Aboû'l Hasan Soumnoûn fut contemporain du maître çoufî Jounayd et mourut comme ce dernier, vers la fin du IIIe siècle de l'Hégire, au début du Xe de l'ère chrétienne. Peut-être connut-il de près Sari Sagathî qui disait : « L'amour n'est parfait entre deux que quand l'un appelle l'autre : ô moi ! » Il fut aussi l'ami d'Aboû Hamza et d'Al Noûrî. Il a donc sa place parmi les çoufis bagdadiens de la grande époque, entre les précurseurs des deux premiers siècles et les théoriciens ou chefs d'ordre des âges suivants. Le çoufisme, en pleine croissance, en pleine force, sinon en pleine maturité, avait pris nettement conscience de soi et de ses méthodes, mais ne s'était pas encore organisé en grandes congrégations, ni codifié en systèmes. C'est dans ces jours d'entre printemps et été qu'il est sans doute le plus passionnant de l'entendre proclamer, avec une audace dont il se grise un peu lui-même, ses foudroyantes découvertes sur le pur amour et l'union déiformante, de le regarder s'essayer aux musiques et aux danses qui deviendront bientôt ses principaux rites, prendre forme au sein de groupes plus ou moins fermés, gardant plus ou moins strictement le secret du Roi et pourtant, avec certains, tels Hallâj, prêcher, au milieu de cris de jubilation, de virtuosités de style, de vers rayonnants ou hermétiques, des doctrines et des expériences qui exposaient à des malentendus parfois tragiques.

Du çoufisme, Soumnoûn donne deux définitions différentes mais également perspicaces. Il l'identifie d'abord au *faqr*, à la pauvreté qui est aussi la liberté: « Le çoufisme, c'est ne rien posséder et n'être possédé par rien ». L'essentielle condition de la vie mystique est le désencombrement spirituel.

« Le çoufisme, dit encore Soumnoûn, n'est pas un état ni une durée, mais un signe qui affole, des

éclairs qui brulent », faisant allusion sans doute, non tant à l'essence de la vie mystique, qu'aux instants privilégiés qui, jalonnant la route, établissent des contacts par-dessus l'espace et le temps.

Tous les renseignements concordent à nous représenter Soumnoûn comme un homme aimable, souriant et joyeux. Ce n'était pas un saint triste. Il avait d'ailleurs la plus grande confiance dans la miséricorde divine, persuadé que tous les péchés des êtres présents et à venir ne remplissent pas un pli du Manteau de la Magnificence.

On semble lui avoir reproché cet optimisme ou tout au moins une espèce de stoïcisme résolu à nier la souffrance et à trouver que tout est bien dans la mesure même où il est. Le stoïcisme est à la fois très près et très loin de la mystique théocentriste musulmane ou chrétienne du pur amour. Il proclame que rien n'est vil dans la Maison de Jupiter, qu'il n'y a qu'un unique nécessaire, qu'il est indispensable (peut-être pense-t-il prudent) de faire le bien sans espoir de récompense. Mais il hésite à rompre le cercle où il s'enferme avec peut-être autant d'orgueil que de noblesse. Le stoïcien se possède mais ne va pas jusqu'à s'abandonner ; il ne se perd pas assez pour se trouver parfaitement. Il lui manque un peu de « folie » pour faire bien lever la solide pâte de la sagesse. Les mystiques, eux, sont des sages qui connaissent la nécessité de la folie, des saints qui ne prennent pas la vertu pour une fin en soi.

Est-ce un reproche de ce genre que certains adressèrent, à tort semble-t-il, à l'aimable Soumnoûn ? « Il était fier d'être toujours content, écrit de lui le théosophe Mohyaddin ibn Arabî. Il a été impoli avec Allah (qu'il soit exalté !) Il a voulu braver la puissance divine, éprouvant en lui-même un pouvoir étendu de patience et de satisfaction. Il fut frappé de rétention d'urine aiguë. Il se tordait comme un serpent sur le sable. Braver la puissance divine est une impolitesse, car Dieu éprouve son serviteur pour que celui-ci vienne humblement lui demander la santé. »

Soumnoûn fit un jour un acte d'abandon en vers :

Je n'ai part en nul sauf Toi. Tel que Tu me veux, éprouve-moi.

C'est aussitôt alors qu'il eut sa rétention d'urine, note Qouchayrî ; car il avait été prétentieux, ajoute le commentateur Ansârî. Dieu l'avait pris au mot, car il avait été trop pressé.

Mais Soumnoûn, tout en se tordant comme un serpent sur le sable, ne demandait pas pour autant la santé. Extérieurement tout au moins ; plusieurs de ses compagnons, en effet, le virent en songe en train de gémir et de prier pour sa guérison. Ils le lui dirent et il s'en montra fort surpris. C'est à la suite de cette consultation onirique qu'il se mit à visiter les écoles, disant aux jeunes enfants qui n'avaient jamais péché:

— Priez pour votre oncle le Menteur.

Sans doute était-il troublé d'avoir à soupçonner une contradiction entre son conscient et son inconscient. Il faut de même, semble-t-il, rattacher à une expérience onirique l'anecdote rapportée par Cha'râwi et construite sur le thème du séjour sur la mer et dans le ventre du monstre :

« J'ai rencontré un jour un faqîr qui vivait depuis trente ans assis sur une planche au milieu de la mer. « Raconte-moi, lui demandai-je, la chose la plus merveilleuse que tu aies vue sur la mer. — Une nuit, me répondit-il, s'éleva un vent violent ; la mer devint toute noire et l'angoisse de ma solitude entra dans mon cœur. Je demandai à Dieu d'enlever cette angoisse. Et voici que surgit au-dessus des flots un énorme dragon, gueule ouverte. Les vagues m'approchèrent de cette gueule, j'y entrai, m'assis sur une dent et y fis une prière avec deux prosternations. Mon angoisse se dissipa aussitôt et je ressentis une très grande satisfaction. »

On le rencontra un jour au bord du Tigre en train de se frapper les mollets et les cuisses avec un bâton. Sa chair se déchirait, sans qu'il semblât s'en apercevoir, tandis qu'il chantait ces vers :

J'avais un cœur et je vivais avec lui ; je l'ai perdu dans la tourmente.

Mon Dieu, rends-moi ce que j'ai perdu. Ma patience s'est usée à sa recherche.

Secours-moi pendant que j'ai un reste de vie, ô Toi qui secours celui qui demande secours !

Le problème de l'amour était à l'ordre du jour en ce temps à Bagdad ; il intéressait même les policiers et les hommes d'Etat.

Pouvait-on parler d'amour quand il s'agissait de Dieu ? L'absolue transcendance n'excluait-elle pas toute idée d'échange sentimental ? Quel mot d'ailleurs pourrait-il, à la rigueur, être admis ? *ahwa*, passion, *chawq*, désir, *houbb*, amour élevé ? Les çoufis, depuis Mouhâsibî (mort en 243-857) notamment, employaient couramment le mot *mahabba*, amour, amour réciproque, pendant du mot *ma'rifa*, connaissance, gnose.

Cette sorte d'égalité établie par l'amour paraissait aux théologiens exotéristes, une absurdité et un scandale. Dieu avait créé l'homme pour être servi et aussi pour être loué. L'amour n'avait rien à voir dans ces rapports clairs et précis de serviteur à maître, de sujet à monarque.

Mais la *mahabba* n'en était pas moins pour les çoufis la clef d'or des grands secrets et le seul moyen de résoudre les contradictions de l'univers, de trouver une solution au problème ontologique comme au problème mystique. L'amour fut mis par eux à la source de la création et au principe du « retour ». L'amour était la louange la plus parfaite; grâce à lui le Seul digne de louanges venait en l'homme Se glorifier Lui-même. Dieu n'avait-il pas dit dans son Livre : Il les aime et ils L'aiment », unissant le créateur et les créatures dans un même courant d'amour (et en employant justement le mot *houbb*, d'où venait *mahabba*). Toute l'expérience religieuse s'élevait contre le schéma scolastique. Les çoufis (comme le conseille Bossuet qui fut mêlé à des discussions assez semblables huit siècles plus tard) tinrent fermement les « deux bouts de la chaîne » : la transcendance du Seigneur et la prosternation de l'esclave. Quelques-uns même, par un raffinement de subtilité, firent de l'esclave, qui n'attend ni gages ni récompense, un des symboles du Pur Amour (dont on peut suivre la filiation depuis Râbia al Adawiya jusqu'à Fénelon) par opposition à l'homme libre qui travaille pour un salaire.

La *mahabba* se fit admettre au point qu'elle devint, à saturation, le leit-motix des poètes. En attendant, elle conduisit Soumnoûn al Mouhibb en prison.

Ghoulâm Khalîl (mort 275-888), un çoufi adversaire

de l'emploi du mot *mohabba*, dénonça Soumnoûn, Aboû Hamza, Al Raqqâm, Al Noûrî, Al Chahhâm, Al Jounayd lui-même, le grand docteur de l'école bagdadienne, qui prétendaient que l'amour était un moyen de se rapprocher de la divinité. Une femme, dit-on, avait dénoncé tout particulièrement Soumnoûn pour se venger de ses dédains. Les partisans de l'amour divin furent donc arrêtés sur l'ordre du calife et sévèrement semoncés par le prévôt qui leur fit comprendre que leur tête était en jeu. Prudemment, Jounayd, sur qui reposaient les destins de l'école mystique, déclara n'être qu'un juriste de tout repos. Au contraire, Soumnoûn s'offrit à la mort sans rien minimiser de sa con viction ni de ses habitudes linguistiques. Finalement, le prévôt, ému de compassion, les renvoya absous.

De cet amour, considéré comme la racine même de l'existence, Soumnoûn parlait avec une telle autorité et une telle saveur qu'on lui donna le sobriquet d'amoureux, *al mouhibb*, sous lequel nous le connaissons encore aujourd'hui.

Les lampes de la mosquée se balançaient quand il parlait de l'amour. Un jour même, assure-t-on, les multiples godets allongés au bout de leurs tiges d'argent et où une petite mèche brûlait dans l'huile sous les métaux découpés, s'entrechoquèrent et tombèrent en miettes, brisés comme les cœurs qui plaisent à Dieu.

Un autre jour, comme il parlait, dans une prairie, adossé à un arbre, comme le professeur de la mosquée a une colonne, devant un cercle d'auditeurs plus ou moins convaincus, interrompant son discours, « Je ne vois, hélas ! dit-il, personne qui mérite qu'on lui parle de la *mahabba*. »

C'est alors qu'un petit oiseau se posa sur le sol, non loin de là.

— Peut-être celui-ci, dit Soumnoûn. Et il continua de parler de l'amour, en s'adressant à l'oiseau, qui, après s'être agité tout ému, frappa la terre du bec, vomit du sang et tomba mort dans un doux tremblement de plumes.

Al Hamadzânî rapporte même — mais Allah est le plus savant — que trois hommes et une femme dont il donne le nom, moururent subitement en entendant Soumnoûn.

Que celui-ci disait-il à l'oiseau ? Peut être des vers comme ceux-ci, qui lui sont attribués :

Tu es dans le cœur quelque chose d'inséparable. Mes paupières ne peuvent se fermer sans que Tu ne Te trouves entre les paupières et la prunelle.

Ou, sur le long mètre *thawîl* :

Si mon œil veilla ou pleura pour un autre que Toi, qu'il n'obtienne jamais ce bien qu'il a toujours désiré!
Et si mon âme conçut sans Toi, qu'elle ne vienne jamais paître aux prés du désir, à Tes côtés, dans le Paradis !

Ou bien, gémissait-il sur la rareté des « instants » parfaits, sur la difficulté de soulever le « couvercle » dont parle Baudelaire, de saisir l'apparemment capricieuse irradiation divine :

La passion semblait guérie, quand, à l'horizon, un éclair aux lueurs incertaines,
Comme les franges d'un vêtement de dessous, a lui, sur les hauteurs inaccessibles.
En vain a-t-il voulu fixer du regard l'apparition de cet éclair ; les larmes l'en ont empêché ;
Le feu brûle entre ses côtes, l'eau coule de ses yeux.

Je soupire passionnément, tout le jour ; la nuit, l'amour m'appelle et je réponds.
Nos jours s'en vont, mais mon ardeur grandit sans cesse, comme si le temps de l'amour ne s'écoulait jamais.
J'accepte que Tu te détournes de moi, si tel est Ton bon plaisir.
Eprouve par ton dédain ma résignation et ma patience, mais laisse-moi pourtant suspendu à l'espoir.
Je suis ta rançon ! Ah ! dis plutôt que c'est le malade à mort qui est ta rançon.
Pour l'amoureux ardent, l'humiliation est-elle un opprobre ?
Il y a en moi un tel désir de Toi que, si la pierre le supportait, elle serait fendue comme par un feu violent.

Ton amour s'est insinué dans mes membres aussi intimement que dans l'âme, la parole intérieure.
Je ne peux respirer sans que Tu ne sois dans mon souffle et que Tu ne circules dans tous mes sens.

Ou d'autres, assez difficiles, basés sur la racine commune (w j d) des mots : trouver, exister, s'extasier :

Te trouverai-je avec les sciences, avec l'extase ? Qui Te trouverait sans existence apparente ?
Tu m'as réveillé avec la science, puis laissé perplexe, savourant mais ne voyant rien.
Je contemple avec plaisir l'existence, et pourtant, angoissé, tantôt je suis présent, tantôt je m'évanouis.

Ou mieux encore, sur le mètre *basîth*, au rythme largement étalé, ce distique un peu précieux et assez controversé :

Tu m'as fait demander comment j'étais et tout ce que j'ai souffert, privé de ta rencontre.
Ah ! Je ne serais plus, si je savais comment j'étais, et il n'y aurait même pas de « je ne serais pas » si je savais comment je ne serai plus.

Ce qui, construit sur le thème des douleurs de l'absence, peut avoir un sens ontologique et équivaloir à peu près à : « ...je n'existerais plus si je réalisais ce que je suis essentiellement à l'origine, et je n'aurais même pas conscience de mon existence, si je réalisais, comme je dois le faire un jour, le néant de l'existence séparée. »

Soumnoûn attachait une grande importance à la parole, à la poésie, au chant, qui tinrent toujours une si grande place dans les méthodes des çoufis. Quelques-uns de ses compagnons se plaignaient de ne point éprouver de grâces sensibles.

— Nous prions, lui dirent-ils, et nous n'avons aucune douceur dans le cœur.

— Louez Dieu, leur répondit-il, d'avoir orné au moins l'un de vos organes (la bouche) en lui donnant de Le citer.

Ce qui est à la fois parfaitement sage et tout à fait dans la ligne de la pure mystique.

L'amour a de dures exigences quand on veut « boire à la source », et des jeux qui peuvent être cruels. Un des vers de Soumnoûn avait, nous l'avons vu, été pris au mot. Une de ses phrases le fut de façon encore plus dure. Sur le tard, Soumnoûn avait pris femme et eu une fille. Quand celle-ci eut trois ans, il commença à la prendre en grande affection. Une nuit, il rêva que le jour de la résurrection était arrivé et qu'on distribuait des drapeaux à chaque groupe. Et voici qu'on apportait un magnifique étendard, claquant au vent et flamboyant à travers l'espace, c'était le drapeau des parfaits amoureux du Dieu très haut. Soumnoûn se précipita pour se ranger sous lui, mais on le repoussa et il entendit une voix dire: « Comme tu as donné tout ton cœur à ta fille, nous t'avons exclu de la troupe des amoureux. » Le lendemain, l'enfant tomba du haut de la terrasse et se tua. Châtiment d'une présomption ? d'un insuffisant oubli de soi ? d'un trop grand attachement à sa propre perfection ? Epreuve surnaturelle ? Prémonition onirique ? A quoi bon choisir et comment décider ?

Y a-t-il des conflits d'amour ? N'est-ce point toujours le même amour » ? Mais un dur paradoxe, parallèle au paradoxe même de l'existence, veut que l'amour principe et terme de la vie, source de toute joie, soit, dans le contingent, lié à la souffrance qui l'éprouve, et à la mort, qui l'attire, symbole de la mort mystique qui unifie l'amour, l'amant et l'aimé.

Un atome d'amour, dit Attâr, vaut mieux que tout ce qui existe entre les deux horizons et un atome de ses peines vaut mieux que l'amour heureux de tous les amants.

On attribue à Sidnâ Alî (que Dieu fasse resplendir son visage !) ce hadits « sacré » où Dieu parle à la première personne et qui résume le cycle en lequel s'abolissent toutes les contradictions :

Celui qui me cherche me trouve.
Celui qui me trouve me connaît.
Celui qui me connaît m'aime.
Celui qui m'aime, je l'aime.
Celui que j'aime, je le tue.
Celui que je tue, c'est à moi de le racheter.
Celui que je dois racheter, c'est Moi qui suis sa rançon.

Emile DERMENGHEM.

Le lieu d'où l'on parle...

Le lieu d'où l'on parle
est défini par ce qu'on dit.

Nul ne me suit. Je me retourne :
c'est toi dans la pluie et le vent
comme l'herbe des foules
dont je remonte le courant.

Visage mince que le soir
n'entoure bien que de profil,
ne me regarde plus de face !
Tu disparais à chaque fois
dans la lumière antérieure.

Je t'aime mieux que tous les autres.

Je sais des noms de fleuves et de villes
et je puis remonter à travers les familles des plantes.
Tous les textes sont dans ma main quand je l'élève
pour cet appel ouvert de feuille sur l'écume.
Le plus haut de la branche étrangle avec douceur
la touffe de verdure
où des anges inférieurs viendront poser leurs têtes.
Ton cou fragile de mortelle
prépare pour ma nuit ses pièges de sommeil.

Equilibre d'une aile
Sur la pente de l'air,
l'oiseau ne bouge plus
dans l'univers mobile.

Un arbre vit du mort
dans lequel il s'engage
et parfois des cailloux
dévorent les vivants.

C'est parce que tu dors
que la nuit se dévide.
Les dernières étoiles
meurent de ton éveil.

Dieu n'a qu'un mouvement
pour tout ce qui remue
L'homme et les animaux
se partagent la voix.

Quand le village est lourd
d'aigreurs et de fatigue,
les bêtes se rassemblent
et parlent sous la lune.

Elles ont une bouche
écoutée du verger
pendant que le lac tourne
autour de la colline.

Je te parle du corps,
je te parle des hommes.
Je parle avec la voix
de ceux qui rentrent de voyage,
à mots de gares traversées...
Je raconte à longueur de rail
des paysages qui portèrent
le nom de notre amour.

La route se découvre
une âpre voix de bête :
sur une seule roue
le jour vire à la corde.

Un village, un village...
Engloutis après nous,
la terre les reprend
dans un fracas de branches.

Nous ne saurons jamais
le nom de cette ville
et son histoire est morte
avec notre passage.

Nous atteindrons la mer
avant ce fleuve large ;
nous déraperons sur les plages
avant que le sel n'ait touché
l'envers de son élan.

La vitesse du vent,
la course des nuages
nous dépassent de peu.
Nous sommes les enfants d'un siècle de machines :
notre mal est d'aller plus vite que nos ombres,
de ne pas céder au décor
écroulé sur nos traces.

Nous vivons comme tombent les pierres :
la terre nous échappe,
le sol a peur de nous.

Un homme ayant touché le bout du monde
et plus rien que la mer ne s'offrant à ses roues,
entreprit de bâtir dans la distance et la durée
d'immobiles voyages.

Il commanda des architectes.
Un poète étendit son nom à la mesure du langage,
et cent mille chômeurs purent s'enivrer le soir-même
au nom des grands immeubles.

Quand le soleil des soirs
s'enfoncera pour la dernière fois sous mes paupières,
quand je déchirerai de nuit
l'image merveilleuse
des marches réprouvées,
j'emporterai l'audace
de ces croisières en hauteur.

O petit monde lisse,
chaque jour te défend d'une nouvelle aiguille.
Aucun dieu ne prendra dans la main cette bête
promise au retrait de la nuit.

Le jour te sèchera sur une pierre plate
et de tous les côtés il te sera midi.
L'amour habitera l'écorce des platanes
que le soleil détache et tord.

Une légende alors
meublera la mémoire des hommes,
la maison capturée par la pieuvre des ronces.

Ils diront qu'autrefois
le jour se prenait sous la porte
et que toute la nuit
une étoile pleurait derrière la fenêtre
comme une jeune fille qui ne peut s'en aller.

Leur voix sera dans le silence des centrales
une inconcevable tristesse,
un lourd collier de pluie
dans l'âme des canons abandonnés.

Mais aujourd'hui,
je voudrais ne plus songer à cela,
pouvoir ne plus songer à cela.

TOURSKY.

Notes sur l'illusion dans l'art baroque

Ces pages ne semblent pas à première vue se rattacher à l'actualité. A la réflexion toutefois, certains aspects de notre vie évoquent l'essence même de l'illusion et du trompe-l'œil; le seul mot de baroque semble pouvoir s'y appliquer. Comme cette forme d'art, le monde présent paraît la fin de quelque chose que l'on ne souhaite point voir mourir: Trompe-l'œil ! Tant de valeurs semblent déchues et tant d'autres triomphantes : Illusion... peut-être !

Etre dupe de soi-même et de ce que l'on paraît; faire de l'artifice une opinion; douter de la réalité de toute apparence : Trompe-l'œil !

Je songe à ces églises de l'Amérique Latine, à la simple façade de crèpe blanc ou ocre. La porte poussée, c'est dans la pénombre l'étincellement des retables dorés, chargés de lianes sculptées et de fleurs grimpantes. Richesses secrètes, beautés tenues en réserve. Art baroque !



Ces pages traitent d'un domaine peu défini, aux limites si incertaines que nul ne peut prétendre à l'embrasser tout entier. Ou bien (car les rives de la vérité descendent en pente si douce sous une mer si mince d'abord d'illusion, qui va s'épaississant, mais à travers laquelle, longtemps encore, la réalité transparaît) en prétendant éteindre « toute » l'illusion, on dépasse ses limites et l'on heurte la terre.

Qui veut définir l'illusion doit d'abord faire la part de l'intentionnel et de l'involontaire. La définir

dans le cadre de l'art est une tâche plus difficile encore; il faudrait pour cela préciser la nature même de l'art. Or l'illusion, dont le trompe-l'œil est un des visages, appartient au domaine de l'imitation qui n'est point l'art. On ne peut en effet se ranger à l'avis de ceux qui jugent un tableau d'après la reproduction plus ou moins servile d'un brocart que l'on est tenté de prendre dans sa main, d'un oiseau qui semble vivant, d'un fruit qui vous fait saliver. Car si tel est le but de l'art, pourquoi peindre des oiseaux puisqu'il en est qui volent, des fruits puisqu'on en peut goûter, des brocarts puisqu'il y en a de vrais, et qui sont souples, dans les boutiques.

Si l'artiste veut se placer sur le même rang que la Nature, il est vaincu d'avance et sa tentative est vaine. Jamais un de ses paysages n'atteindra à la réalité de celui que je vois lorsque j'ouvre ma fenêtre sur mon jardin. Si l'idéal était l'imitation précise, il n'y aurait qu'une seule façon de peindre.

Mais l'art est une interprétation de la réalité. Souvent il schématise, simplifie, ne conservant que les grandes lignes ou les effets de masses et atteignant ainsi à une vérité plus grande que par l'imitation. Témoin l'art des caricaturistes.

C'est le choix d'un angle, d'un point de vue. Une déformation qui constitue le « style », voulue parfois, mais résultant souvent de la conformation de l'œil ou de l'esprit, qui diffère suivant les artistes.

Toutes ces définitions concernent seulement les œuvres faites d'après nature; les autres sont le résultat de l'imagination, recomposant à l'aide d'éléments déjà vus; d'autres encore, des créations pures de l'esprit, comme le Cubisme qui se rattache plutôt à l'Architecture et à la Musique qu'à la peinture, malgré ses moyens techniques d'expression. Ce sont quelques vérités évidentes sur l'art, et peu originales d'ailleurs, mais qu'il fallait répéter encore après tous ceux qui les ont affirmées.



Or j'étudie ici le domaine du trompe-l'œil qui est une part de l'illusion. Et cet aspect de l'art est basé

tout d'abord sur l'imitation stricte de la Nature ou tout au moins du visage qu'elle nous offre. c'est-à-dire de ce que nos sens en perçoivent. C'est une nuance sur laquelle il y a beaucoup à dire.

Cela peut sembler contradictoire : Parler de l'illusion dans l'art et affirmer déjà que l'art n'est point l'illusion, et que l'illusion n'est point de l'art. Mais cette opposition n'est qu'apparente et provient seulement du manque de clarté de ce langage.

J'ai parlé plus haut de l'intentionnel et de l'involontaire. Il faut m'expliquer maintenant par des exemples.

Regardons un tapis de Turquie représenté par Memling sous les pieds de quelque vierge. C'est un tapis ras, au point coupé ; le peintre l'a si bien imité qu'en cet endroit le tableau semble laineux et comme poilu. Dirons-nous qu'il y a là un trompe-l'œil ? Non pas.

Voici d'autres exemples : la fourrure entourant le cou de tel modèle d'Holbein ; le satin blanc de la robe d'une princesse de France, vue par Nattier ; une pêche de Chardin ; un écu dans les doigts du changeur de Van Orley ! Faut-il voir ici un trompe-l'œil ? Toujours pas.

Plus proche encore : Un de ces tableaux des maîtres hollandais, nature morte où les queues d'un bouquet baignent dans l'eau d'un vase de cristal, près duquel repose, sur un marbre poli, un citron dont la peau découpée en longue bande, laisse en se déroulant paraître la pulpe du fruit. Est-ce là un effet de trompe-l'œil ? Pas encore.

Voici enfin un petit tableau de Boilly : c'est un portrait encadré et placé sous verre ; mais le verre est brisé d'une large étoile. Ce verre n'existe pas. Il n'est qu'imité, et c'est un jeu de l'artiste qui a voulu s'amuser de notre surprise en simulant un accident arrivé au tableau. L'idée de duperie y est apparente, on peut donc y voir un exemple parfait de trompe-l'œil.

Lorsque je parle d'une imitation involontaire, je ne veux pas dire, par exemple que Memling n'ait pas désiré peindre un tapis aussi réel que possible ; mais seulement qu'il n'a point cherché à nous tromper, à

obtenir un effet de surprise, puis de désappointement de notre part. Ce but lui eût semblé mesquin. Même, il n'eut point peint, isolément, un morceau de tapis rugueux. Mais l'imitation précise de ce tapis était nécessaire à l'harmonie générale de son œuvre, tournée vers le réalisme ; et le goût du temps n'eût point admis qu'un détail fût moins poussé que la vérité d'un visage. L'art moderne, au contraire, peut-être dans la crainte de donner trop d'importance à ce qui n'est pas essentiel, traite les éléments secondaires en ébauche.

Ainsi, dans l'œuvre d'art, l'imitation n'est pas considérée comme un but en soi, mais comme un moyen de contribuer à l'évocation. Elle n'y tend pas un piège, ainsi qu'en une œuvre dont le but serait de provoquer l'erreur.

Ce jeu de créer l'illusion, qui caractérise le trompe-l'œil le classe par là même dans le domaine possible de l'art, pour la raison que l'artiste n'est point dupe de son œuvre. Mais une création dont l'auteur, par l'imitation mesquine de la réalité, rejoindrait involontairement le trompe-l'œil, ne serait pas plus du domaine de l'art que de celui de l'illusion ; l'œuvre trahirait l'intention ; l'auteur serait dupe de lui-même.

Il ne peut exister d'art du trompe-l'œil que dans la conscience de l'artifice.

Mais le trompe-l'œil n'est qu'un aspect, un moyen d'expression étroit et matériel, de l'illusion. Il dupe notre œil en lui donnant l'impression du relief, il agit surtout par l'éveil des sensation tactiles. Mais il n'aboutit qu'à provoquer une erreur de l'imagination. On n'a guère songé à tromper le toucher, sens peu utilisé par l'homme civilisé. Serions-nous aveugles de nature, qu'un des jeux de l'art serait peut-être de le duper.

Certains peintres se sont attachés, plus que d'autres, au rendu des valeurs tactiles. On pourrait citer le Vénitien Cima de Conegliano, le Hollandais Berckheyde, dont les vues de La Haye et d'Amsterdam offrent presque, avec leurs différents plans découpés, l'aspect des clichés stéréoscopiques. Dans certaines de ses œuvres, Vermeer de Delft donne une

impression de réalité hallucinante. Cependant, aucun de ces peintres ne s'attache par principe au rendu du relief et, chez les très grands maîtres comme Rubens et Rembrandt par exemple, ces recherches passent tout à fait au second plan. On éprouve devant leurs œuvres l'impression d'une présence plus spirituelle que matérielle.

Si dans l'œuvre de Véronèse on compare quelque tableau où paraît un de ces nobles chasseurs flanqué de ses chiens, ou quelque musicien derrière une balustrade (par exemple dans les Noces de Cana), à des scènes analogues de ses fresques de la villa Barbaro à Maser, on saisit aussitôt le point de vue différent de l'artiste lorsqu'il s'agit de peindre une vaste toile ou au contraire de décorer une paroi en trompe-l'œil. Il faut également parler ici de l'influence de la sculpture et de l'orfèvrerie sur la peinture. Chez certains artistes, comme Mantegna par exemple, toujours hanté par l'imitation du bas-relief antique, chez des sculpteurs-peintres ou ciseleurs-peintres comme Verrochio ou Pollajuolo, la peinture se ressent de l'influence des autres techniques qu'ils ont pratiquées donnant à leurs personnages un aspect de relief, des valeurs tactiles les rapprochant un peu du trompe-l'œil. Mais ce sont là des cas exceptionnels.

D'ailleurs, la peinture en trompe-l'œil ne parvient à donner l'impression exacte du relief, c'est-à-dire à provoquer le toucher, que lorsqu'elle imite une sculpture, une architecture, un bas-relief surtout. Mais un personnage vêtu d'étoffes, malgré toute l'habileté avec laquelle il sera rendu. ne parviendra guère à le provoquer ; ou bien, ce sera grâce à des artifices du peintre, plaçant ce personnage dans une niche, devant un mur, ou dans une porte entr'ouverte, de façon à permettre le jeu de l'ombre derrière lui.

De même, rendre un paysage en trompe-l'œil est d'autant plus impossible qu'un paysage véritable, en dehors des tous premiers plans, n'évoque point l'idée du toucher. Comme pour les cas cités plus haut, c'est seulement par l'artifice d'un entourage, d'un cadre (une baie à travers laquelle apparaîtra le paysage et constituant par conséquent un premier plan) que l'artiste parviendra à donner l'impression du réel.

Le trompe-l'œil provoque également la confusion des matières. La décoration de l'époque Louis XIV fait un grand emploi des faux marbres, des faux médaillons de bronze, des faux stucs, et dans ce cas cette imitation se double de celle du relief. Au XVIII[e] siècle, il y a des réussites prodigieuses en ce genre, comme les grisailles de Sauvage simulant des bas-reliefs sculptés. La peinture en trompe-l'œil agit en donnant à nos yeux l'impression que les doigts posés sur tel objet peint en épouseraient les formes; que nous pourrions, lorsqu'il s'agit de vastes décorations, nous enfoncer sous ce portique, faire le tour de cette fausse colonne; que nous sentirions la ruguosité de cette pierre, le froid de ce marbre, la douceur des plumes de cet oiseau. D'ailleurs, nous avons déjà dit combien peu définies sont les limites séparant de certaines autres les œuvres exécutées en trompe-l'œil ; il n'y a donc rien d'étonnant au fait que quelques œuvres d'art participent des deux tendances. Lorsqu'une peinture se rapproche du trompe-l'œil, ce n'est pas cette qualité même qui permet ou non de la ranger dans le domaine de l'art. L'essentiel reste toujours de connaître dans l'artifice la part exacte de l'invention.

La sculpture, elle, possède déjà le relief véritable. Polychrome, elle s'approche davantage encore de son modèle.

La façon de concevoir la sculpture a bien changé au cours des âges, depuis la fin du XVI[e] siècle surtout, l'art a dissocié la sculpture de son complément, la peinture. Les époques modernes ont désiré n'en garder que la forme et non la couleur, afin d'isoler cette forme et d'en faire sentir la beauté pure, la qualité aussi de certaines matières nobles, comme le bronze ou le marbre.

Jadis, les Grecs peignaient leurs statues, les imagiers médiévaux également. Dans la plupart des cas il ne s'agissait point là de trompe-l'œil, mais de conceptions décoratives et techniques destinées à faire jouer les lumières, à accentuer les reliefs, à donner une impression de richesse. Les frontons des temples grecs n'étaient le plus souvent peints qu'en partie. Mais le désir de créer une confusion avec la vie était

plus rare qu'on ne le dit. On pourrait cependant citer l'exemple des statues de culte, de la Vénus de Cnide entre autres qui, nue et peinte, détachée de l'ombre du temple, causait la frayeur et l'adoration des fidèles, s'imaginant voir apparaître la déesse en personne. Le caractère de cette adoration fait songer au mot bien connu du Cardinal de Bernis qui, admirant le groupe célèbre du Bernin, « L'extase de Sainte Thérèse » s'écriait: « Si c'est ici l'amour divin, je le connais ». Anecdote significative des méthodes d'émotion de l'art baroque.

Comme pour la Vénus de Cuide, la part de l'intentionnel dans l'artifice est difficile à délimiter ici. L'on y reviendra plus loin.



Ainsi, le domaine de l'illusion peut contenir beaucoup plus que le simple trompe-l'œil, et, non content d'imiter la matière, le relief des objets, s'élever parfois à l'imitation de la vie. L'art peut atteindre à l'illusion par la création de l'atmosphère. Il y parvient aussi par le Mouvement.

Avec l'illusion en mouvement, nous pénétrons dans le domaine magique des automates, dérivation lointaine des mythes de Prométhée et de Pygmalion. A l'origine de ces mythes se trouve non seulement l'idée d'imiter l'apparence de la vie, mais bien celle de créer un être pour disposer d'un pouvoir magique, pour se mesurer avec les dieux. Cette recherche angoissée a hanté de tout temps l'esprit de l'homme.

Devant ses réalisations les plus parfaites, les automates de Meidelberg, certaines marionnettes, ou le Robot, un trouble naît dans l'âme, semblable à celui que dut éprouver Pygmalion voyant sa statue s'animer, le sentiment de se trouver en face d'un miracle.

Cet aspect de l'artifice, plus profond et qui rejoint le rêve, on pourrait l'appeler trompe-l'âme. Son domaine est impossible à préciser. Cette impression d'irréel, de surhumain des visions trop réelles, on la ressent parfois sans pouvoir l'exprimer, à travers certaines œuvres de génie, et sa magie nous pénètre,

comme nous envoûte l'art immémmorial des masques.

Déformée, oubliée surtout, cette idée nous conduit aux oiseaux-chanteurs des Arabes, aux st t es et au célèbre canard de Vaucanson, aux th âtres d'automates et au peuple irréel des marionnettes. Nous touchons ici aux limites de l'illusion.

On peut encore rattacher aux automates les jeux d'eaux animant les crustacés de Palissy au fond de la grotte des Tuileries, le labyrinthe de Versailles, les décors à transformations des Entrées de princes, les statues tournantes de la fête de Vaux. Mais prenons garde de trop nous approcher du théâtre, car c'est un gouffre où s'engloutir; le sujet a été trop complètement traité dans d'excellents livres pour que nous puissions faire plus que l'effleurer dans un essai de ce genre.



Considérant que l'illusion est un des modes d'expression du Baroque, il reste maintenant à définir ce que l'on entend par « Art Baroque ».

On a désigné par ce terme un art extrêmement chargé en décor, né en Italie au début du XVIIe siècle, sous l'influence des Jésuites et venu en France presque aussitôt; art mouvementé qui, dans la sculpture agite les draperies comme une bourrasque, art convenu entre tous, et dont des artistes comme le Bernin à Rome et le père Cinarini à Turin sont les initiateurs.

Mais cette définition trop limitée dans le temps n'embrasse guère dans son domaine que l'architecture et la sculpture; vu avec cette précision, c'est plutôt un style qu'une forme d'art.

Il faut au contraire considérer le Baroque non comme un style, mais comme un « état » de l'art. Etat qui peut exister à toute époque, dans le cadre général de la plupart des styles.

Le terme de « Baroque » pourrait désigner toute période d'un style où le décor dissimule les lignes générales de l'architecture, devient plus essentiel qu'elle-même. Pour la sculpture, toute œuvre où le

corps humain, architecture lui aussi avec ses longues colonnes de jambes, le chapiteau de la tête, cède sa primauté à la boursouflure des vêtements.

C'est pourquoi le style Rococo ne doit être considéré, surtout en Italie et en Europe centrale, que comme un renouveau du baroque; pourquoi il existe un baroque de la renaissance, un baroque des styles roman et ogival. Pour chacun de ces styles, c'est l'apparition de la période baroque qui marquera leur déclin. Sur un cadre d'architecture fixe, arrivé en quelques siècles, parfois en un seul, à sa perfection, se greffera tout un décor ornemental, souvent poussé jusqu'à l'absurde, mais possédant aussi le charme même de l'absurde.

Je songe à ces rosiers grimpants qui, l'été venu, et terminée leur floraison première, cessent de croître et se replient dans l'espoir d'autres printemps; on croirait leur sève tarie. Mais, à l'automne, réfugiée aux rameaux secondaires, elle jaillit en un excès de fleurs, moins belles sans doute que les premières et qui pourtant nous touchent du retour inespéré de leur fraîcheur.

Ainsi un style parvenu à son accomplissement, et nulle source nouvelle ne l'ayant régénéré, tire de lui-même ses derniers feux; il fleurit en jeux subtils et vains, s'évertue en tentatives de tous genres pour découvrir une autre voie. Il n'en trouve point et se mire en lui-même, combine ses éléments, s'essouffle en enlacements suprêmes. Sans doute rien de très grand n'en peut sortir, mais que de jolies trilles naissent de ces révoltes d'oiseaux encagés. Le dernier soleil d'un feu d'artifice n'apporte rien non plus que l'on ne connaisse, mais déjà son éclat éveille les regrets; il possède la grâce des choses qui vont mourir.

Attraits délicieux et perfides du Baroque ! Quelle indulgence souriante on éprouve pour lui, comme pour un être un peu fou dont la fantaisie repose de trop de sagesse. Il n'est guère en effet de bornes aux saillies du baroque. Car si l'architecture est retenue dans ses expansions par des difficultés techniques, la peinture, la sculpture ni les arts appliqués ne connaissent de limites à leurs possibilités. Avec eux

nous abordons au pays des songes, à la matérialisation des rêves.

Ainsi, il faut en venir à une définition élargie encore du Baroque. C'est non seulement un état de l'art, mais bien une tendance de l'esprit. Elle se traduira pendant toutes les époques décadentes par l'interprétation des techniques. La peinture imitera la sculpture, la sculpture retrouvera sa polychromie primitive. On aboutira ainsi au trompe-l'œil, accompagné du cortège des illusions, des artifices, de toutes les afféteries et les outrances, de toutes les audaces aussi, jusqu'à celle de prétendre sortir du domaine de la réalité pour oser imiter non seulement l'apparence de la vie, mais jusqu'aux principes mêmes de la vie, grâce à l'évocation des pouvoirs magiques par les masques et les automates. Ainsi le cercle sera fermé et retrouvée la crainte de l'homme de jadis devant les pouvoirs occultes et divins.

Le sentiment baroque s'exprimera donc parfois par une certaine pureté, une certaine simplicité; car « la simplicité est le dernier refuge des âmes compliquées. »

Jacques WILHELM.

Poèmes

ASCENSION

Pasteur céleste, tu abandonnes
ton troupeau dans cette gorge obscure,
dans la solitude et les pleurs
et à travers l'air pur
tu t'en vas vers l'immortel refuge !
Ces bienheureux d'hier,
maintenant tristes et affligés,
nourris jadis à ton sein,
dépossédés de Toi,
où donc tourneront-ils leurs sens ?
Ces yeux, qui ont contemplé
la beauté de ton visage, que verront-ils
qui ne leur soit fâcheux ?
Celui qui a prêté l'oreille à ta douceur
ne se trouvera-t-il pas sourd et malheureux ?
Et cette mer troublée,
qui lui mettra un frein ? qui apaisera
le vent furieux et déchaîné ?
nous t'avons perdu : où est l'étoile
qui guidera notre nef vers le port ?
Ah ! nuage jaloux
de la brève joie qui nous reste, de quoi te plains-tu?
où voles-tu si vite ?
Avec quel trésor tu t'éloigne !
et que tu nous laisses, hélas, aveugles et pauvres !

A FRANCISCO DE SALINAS

L'air se calme
et se revêt d'une beauté, d'une lumière neuve,
Salinas, lorsque résonne
la splendide musique
réglée par votre main savante

A ce son divin
mon âme plongée dans l'oubli
retrouve la sagesse
le souvenir perdu
de sa première et brillante origine.

Et, s'étant reconnue,
elle progresse en condition et en pensées ;
elle méprise l'or
qu'adore le vulgaire,
la beauté éphémère et trompeuse.

Elle traverse les airs
ne s'arrêtant qu'à la plus haute sphère
où elle entend un autre mode
d'impérissable musique,
source de toutes et la première.

Elle y voit le Grand Maître
penché sur cette immense cithare,
d'un mouvement habile,
en tirer le son sacré
qui soutient ce temple éternel.

Et, à cette musique
de nombres concordants — aussitôt elle répond
par des consonnances,
et toutes deux, à l'envi,
se mêlent en une harmonie très douce.

Ici, l'âme flotte
sur une mer de douceur et finalement
elle s'y noie.
sourde et insensible
à tout accident étranger ou rare.

Oh ! défaillance heureuse !
oh ! mort d'où naît la vie ! oh ! doux oubli !
Puissé-je demeurer en ce repos
et n'être jamais rendu
à mon sens vil et grossier !

Je vous appelle à ce bien.
Gloire du chœur sacré d'Apollon.
Ami que j'aime
plus que tous les trésors,
car tout le reste n'est que pleurs amers.

Oh ! qu'à jamais,
Salinas, vos notes résonnent à mes oreilles.
Elles éveillent les sens
à la vérité divine.
et les laissent assoupis pour tout le reste.

Fr. Luis de LEON,

traduit par Enrique Canito.

Du Roman

L'Europe est-elle devenue « anti-littéraire » ? Albert Thibaudet, grand clinicien des lettres, l'affirmait avant de mourir. Il est certain que le prestige et le pouvoir de l'écrivain vont diminuant tandis qu'augmentent ses tirages. Le poète se plaint que le public ne veuille plus se laisser enchanter ; le philosophe voit disparaître le goût de la spéculation désintéressée. L'apparition d'un chef-d'œuvre n'est plus un événement presque public, comme dans ce « stupide dix neuvième siècle ». Même le théâtre a cessé de provoquer ces soulèvements de toute une ville dont nos pères ont gardé le souvenir attendri. De plus en plus de lecteurs, de spectateurs, de moins en moins de fidèles.

Cette désaffection ne pouvait que s'aggraver du fait de la guerre, si prompte à souligner la ridicule impuissance des hommes de pensée. Il est probable que l'après-guerre verra la minorité des fervents de littérature plus négligée encore dans la cité, à moins que cette Europe réaliste, lasse de toutes les destructions accumulées au nom du besoin et de la force, ne revienne à leurs adversaires de toujours.

De tous les genres littéraires, c'est peut-être le roman le plus en disgrâce. C'est à lui qu'en veut le plus cet esprit d'utilité qui, en dépit de tous les sursauts de l'esprit de mysticisme, est jusqu'ici le triomphateur des temps présents. Diverses enquêtes, avant et pendant la guerre, ont laissé peu de doute à ce sujet. On admet fort bien que le combattant, captif d'un monde trop cruellement réel, cherche mieux que d'approfondir sa connaissance des caractères humains. La magie poétique, par exemple, l'emmènera beaucoup plus loin. Mais, chose surprenante, déjà en pleine paix, la plupart des « enquêtés » avouaient ne plus s'intéres-

ser que de très haut à l'œuvre de fiction. Le roman, pour eux, loin d'enrichir, n'était qu'un excitant de l'imagination. Une jeunesse n'ayant ni le temps ni le talent d'aimer lui reprochait de ne se complaire qu'aux peintures de l'amour. Et ce dédain n'était pas le propre des anti-intellectuels ; au contraire, il voisinait avec le plus aveugle respect du savoir.

C'est à l'usage de ceux-là que fut inventé un genre littéraire nouveau, destiné à combler tous leurs besoins, les avoués comme les inavoués. La biographie romancée vint au monde. Quelques réussites indiscutables ne peuvent faire juger moins sévèrement ce monstre à deux têtes. Vous désirez vous instruire ? Voici la reine de Saba. Votre imagination, tout bas, demande sa pâture ? Voici les secrets, les ruses de la reine, pareils aux vôtres, la voici dans son alcôve, comme vous... Et le lecteur, tout fier d'être entré dans l'intimité d'une reine, ne cherchera pas plus loin. La reine est faite pour lui, elle lui convient, et comme elle est moderne !... Sans doute ne vit-on jamais dans l'histoire des lettres pareil contre-sens. Ce mariage de l'historien et du romancier est en réalité la plus cruelle des unions : ce que gagne l'un est perdu par l'autre. On pourrait prendre pour un hommage rendu au roman ce soin de vêtir l'histoire de ses oripeaux. Mais c'est un hommage insultant, un vol aggravé d'irrévérence. Je doute que l'historien, de son côté, revendique une parenté quelconque avec cette formule dont le dualisme n'est qu'une double trahison.

Verrions-nous bouder le roman par les seuls lecteurs de biographies romancées que son avenir ne serait pas pour cela autrement compromis. Les écrivains ont de tout temps essuyé plus ou moins le mépris du champion de l'utile. S'il en est beaucoup qui n'aiment guère s'entendre rappeler que le divorce entre pensée et action est peut-être irrémédiable, d'autres en revanche s'accommodent de ce mépris. Bref, le romancier compte des détracteurs plus subtils et plus respectables. Les attaques ne lui viennent plus cette fois du public, mais de l'intérieur des lettres. Attaques encore incertaines mais que sa susceptibilité ne saurait négliger. Le monde des lettres, comme celui de la politique, a ses courants imperceptibles au profane. Un de ces courants, encore timide, tend à rejoindre

l'opinion du lecteur de biographies romancées. C'est par des spécialistes qu'on entend dire aujourd'hui qu'après tout, le roman n'est peut-être pas un moyen d'expression complet.

Il me semble qu'il serait plus conforme à leur pensée profonde de dire uqe ce n'en est *plus* un. Peut-être alors le romancier lui-même reconnaîtrait-il à leur jugement une part de vérité. Il connaît déjà la cause de cette lassitude. Cause évidente et où il trouve de quoi s'enorgueillir. Jamais en effet dans l'histoire des lettres françaises le roman n'a occupé la place que lui accordèrent ces vingt dernières années. Jamais il ne fut plus divers ni plus heureux. Il annexa bien plus que des modes, toutes les acquisitions de l'esprit humain. Freudisme, cosmopolitisme, populisme lui ont ouvert leurs horizons, tandis que le catholicisme y faisait avec éclat l'entrée qu'il n'osait risquer jusque là. Dans l'intervalle de Chardonne à Malraux, combien de noms qui resteront chers à nos enfants. Cette magnifique variété, en l'éparpillant, aurait pu faire perdre au roman ses traditions. Il n'en a rien été. Nous avons eu, nous aussi, nos fleuves et nos montagnes: *les Pasquier, les Thibaut, les Hommes de Bonne Volonté, l'Histoire d'une Société* de René Béhaine. Le naturalisme se perpétuait chez Martin du Gard, le symbolisme chez Giraudoux. Cependant, de l'étranger affluaient les grands livres, quand ce n'était pas les auteurs eux-mêmes qui, chassés de leurs pays, venaient faire à la France le don de leurs œuvres.

Ces vingt années de profusion romanesque appellent pour beaucoup un retour à d'autres genres sacrifiés. Loin de moi l'idée de m'en indigner. Ce ne sera pas la première fois que la satiété aura influé sur l'évolution des lettres. Ne fut-elle pas une des causes de la défaveur du théâtre de 1920 à 1930 ? En alourdissant du poids énorme des imitateurs et des parasites, le succès, un jour ou l'autre, finit par épuiser.

Malheureusement, la satiété, même légitime, est mauvaise conseillère pour le critique, aussi mauvaise que la faveur. Le roman subira-t-il une éclipse ? au contraire, nous réserve-t-il d'autres surprises ? Est-il réellement en décadence quand il domine encore aux devantures des librairies ? Je n'aime pas le rôle de prophète. D'ailleurs ce n'est pas du roman de demain

que je veux m'occuper ici, mais du roman de toujours, puisque c'est à celui-là qu'on en a.



Qu'est-ce que le roman ? Avant tout la récréation de la vie. Définition évidemment insuffisante, comme toutes les définitions, mais qui marque bien l'audace du romancier, sa grandeur s'il réussit. Le poète et le philosophe recréent aussi la vie, mais ce n'est pas la même. Le premier recrée, ou plutôt crée la vie transcendante du rêve, le second a pour domaine la vie des idées. Quant à l'historien, il n'ambitionne pas plus qu'une reconstitution où l'art, quoiqu'on dise, n'est que ce « superflu, chose si nécessaire » dont parlait Voltaire. Au fond, seul le romancier imite le créateur lui-même. Il est le Pygmalion des lettres.

Le candide Larousse offre une autre définition. Le roman est pour lui un « récit en prose d'aventures imaginaires, inventées et combinées pour intéresser le lecteur ». La mienne, plus ambitieuse, convient mieux au roman moderne. Je donnerais volontiers celle de Larousse au roman d'autrefois, au roman dans son ébauche qui, plus purement récit qu'aujourd'hui, plus aventures et images, magnifiait la vie plutôt qu'autre chose. Les récits épiques et galants du Moyen-Age n'avaient de roman que le langage. Seuls étaient agréés les héros de la guerre ou de l'amour. Le mariage de l'art et du vrai devait se produire beaucoup plus tard. Rabelais et Cervantès contribuèrent à rejeter cette consigne de l'embellissement. Encore ne sacrifiaient-ils l'épique, dont ils demeuraient pénétrés, qu'au comique, autre déformation. Le drame humain de Don Quichotte fut peut-être moins perceptible à son auteur qu'aux temps modernes.

C'est à mesure que s'accroît l'intérêt pour l'homme que le roman s'installe dans les positions qu'il ne quittera plus. Le dix-huitième, siècle psychologique, sonne le glas du roman héroïque que, seul, un génie téméraire osera ressusciter. La perfection quitte les caractères pour passer dans la forme. On aborde le désordre. Mais que des Grieux est encore timide à côté de René ou de Fabrice ! Avec le romantisme, le roman prétendra s'affranchir des conventions et des formu-

les. On assistera à de nouvelles funérailles : celles du roman linéaire, autrement dit du roman où la couleur est sacrifiée à la rigueur du dessin. Dans une préface au plus beau de tous, la Princesse de Clèves, Taine dit en substance à ses contemporains : « Vous ne ferez jamais plus une œuvre aussi pure. Car vous en savez trop. La science vous a faits trop compliqués, le temps a entassé trop de choses dans vos têtes. Votre fond est trop riche pour que vous puissiez égaler cette forme ». Décourageante vérité. En effet, la jeunesse n'est pas toujours le moment des balbutiements. C'est souvent dans leur jeunesse qu'une civilisation, qu'un genre donnent des exemples inégalables de perfection. Notre époque le sent bien, qui voudrait tant revenir aux sources. On a cru trouver celle de l'expression romanesque dans les beaux récits de Mme Raymonde Vincent, et leur succès est venu de cela. Mais Taine avait raison. La fatalité exige que de telles tentatives restent isolées. Et les nouveaux romans linéaires — il y eut même de ceux-là entre les deux guerres — dus à M. Gide et à M. de Lacretelle, sont d'une pureté trop voulue pour ne pas sentir un peu l'artifice.

Schématiquement, le roman se rapproche donc de la vie, ou mieux il essaie de recréer une vie plus vraie. Il venait de très loin, de l'allégorie ; il crut bon d'aller aussi loin dans l'autre sens, jusqu'à la représentation uniquement exacte des choses. Tentative excessive et comme telle absurde où beaucoup virent l'aboutissement de l'évolution du roman. Peut-être était-il nécessaire qu'il allât jusque là pour trouver ensuite son équilibre. Peut-être devait-il, pour le bien des manuels scolaires, balancer un pôle par l'autre. Peut-être fallait-il que le Grand Cyrus fût tout à fait expié par la Fille Elisa.

Cette tentative des naturalistes, où se dépensa et se perdit beaucoup de talent, reposait sur une étrange confusion. Pour eux, il n'y avait de vrai que le hideux et le noir seul était à employer par un peintre consciencieux. Je doute que l'on revoie jamais de vrais romanciers se croyant tenus de crier bien haut qu'ils donneront une image exacte du monde — comme si cela n'était pas la raison d'être du métier. Je doute aussi que soit jamais repris ce système de fouiller dans tous les coins pour y découvrir l'ordure au lieu

de regarder profondément autour de soi. Le naturalisme ne fut au fond ni nouveau dans son principe, ni humain dans ses résultats. Il est peu d'erreurs plus lourdes dans toute la littérature. L'orgueil engendre toujours l'erreur, et quoi de plus orgueilleux que cet art qui prétend se limiter à la reproduction de l'homme charnel, organique, périssable, s'interdire comme une déloyauté tout prolongement vers le spirituel, et cependant embrasser l'univers ? Une époque qui croyait au progrès indéfini par la science ne pouvait sans doute entendre autrement la vérité. Par sa masse Zola attire toutes les critiques ; mais les Goncourt le dépassent de beaucoup dans la fausse voie. Les purs reprochaient à Zola ses déformations épiques. Or il ne reste de lui que ceci : il voyait grand dans le matériel. Tandis que le vérisme contrôlé, prodigieusement méchant des deux frères provoque une vraie répulsion, laquelle s'accroît quand on songe qu'ils maniaient aux heures perdues, les éventails de la Pompadour.

Le naturalisme voulait moins recréer que reproduire la vie. Il n'y est pas même arrivé puisqu'il n'avait d'yeux que pour ce qu'elle offre de plus laid, de plus court. Où est donc cette vérité complète, cette vérité vraie sur quoi le romancier a la tâche de travailler ? Elle est dans l'homme tout entier, magasin inépuisable de surprises et d'émotions, l'homme dans le monde, l'homme dans le temps, l'homme sous le regard de Dieu. Ses traits, ses couleurs innombrables se prêtent à toutes les combinaisons. Le portrait tout en noir est aussi trompeur que le portrait tout en rose. Dst vraiment romancier celui-là qui, dans ce tout si riche à la disposition de son regard, voit le plus large et le plus profond.

***

La photographie fut un art du jour où, renonçant à son privilège, qui est l'exactitude, elle reproduisit les choses soit dans leurs états exceptionnels, soit déformées. La beauté d'un portrait tient de l'œil du peintre beaucoup plus que du modèle. Entre l'objet et l'œuvre se place ce phénomène qu'est l'artiste, ce phénomène par quoi le roman, par exemple, s'élève tellement au-dessus de la chronique.

Il n'est pas un écrivain qui ne se soit entendu dire

par quelque sympathisant : « Ecoutez, voici une histoire vraie toute faite pour donner un roman... » Mais il est très rare que l'histoire proposée l'inspire telle qu'elle, le hasard l'eut-il construite selon toutes les règles de l'équilibre. La vie est informe. Elle produit rarement la chose belle en soi. C'est l'esprit, miroir réflecteur, qui donne la beauté. Même si une chance exceptionnelle produit un de ces chefs-d'œuvre vécus tels qu'on les croirait conçus par un Dieu artiste, le romancier ne s'en emparera point. Sa tâche serait trop facile. Le romancier veut choisir.

Ce choix est la première opération de son génie. Il marque déjà sa valeur, il est déjà création. Quelques romanciers d'aujourd'hui prétendent même ne pas aller plus loin que de choisir. De peur d'être accusés de soumettre leurs personnages à une idée, ils se soumettent à leurs personnages. Il en est même qui voudraient que le choix se fit à leur insu, de manière que leur plume ne soit plus que l'appareil enregistreur d'une volonté étrangère. L'œuvre trahit toujours cette ambition. Malgré tout s'y lit la volonté de prouver quelque chose, au moins l'existence des personnages. Le romancier n'échappe point, comme peut le faire le poète, à l'acte de foi personnel. Le trépied de la Pythie n'est pas pour lui.

Il y a loin de ce roman brut qui du reste demeure théorique, au redoutable roman à thèse. Et dans cet espace tient la gamme des divers modes de travailler sur la vie. J'ai dit l'importance du choix des matériaux, où se découvrent déjà la volonté et la personnalité de l'écrivain. Ensuite vient la répartition. C'est un travail d'architecte, ou, si l'on veut, de musicien. Un son, une pierre sont des éléments neutres ; seuls, ils ne disent rien ; la beauté ne se déclare que dans leur assemblage. Un fait seul ne dit rien non plus. Le romancier sait bien qu'il ne suffit pas de réunir des faits rares, exceptionnels, comme lui en soumet l'officieux dont je parlais tout à l'heure. Tout est dans le mouvement qu'il leur imprimera, dans le rythme qui les ordonnera. Il existe une correspondance très nette entre le roman et l'œuvre musicale. Nous connaissons des romans crescendos, des romans variations, des romans à plusieurs mouvements comme une symphonie. C'est ainsi que l'harmonie d'un roman peut rési-

der dans sa durée, dans sa densité, sans rapport avec la beauté du style ou celle des images ou même celle des sentiments.

Cette transposition de la vie, la plus courante, la plus inharmonieuse, sur un plan qui la sublime, dans quelle mesure doit-elle la transformer, la corriger ? Cette question résume tout le problème du romancier. Je laisse de côté les transformations par la caricature ou le rêve : deux parti-pris qui ont donné des chefs-d'œuvre, mais que l'on peut comparer à des branches se détachant du tronc nourricier. Le reportage ou le pamphlet accommodés à la **sauce romanesque** sont d'autres branches plus écartées encore. Il vaut mieux consulter ces livres où l'être humain est tout, où il a toutes les prétentions, même celle d'être traité par vous sur le même pied que vos amis de chair.

Je songe d'abord à Balzac. L'affreuse impatience où s'accomplissaient ses enfantements le ferait prendre, par celui qui ne l'a pas approfondi, pour un peintre de la vie brute. Ce n'est pourtant pas lui le précurseur de ces romanciers-instruments du démon si fiers de se laisser entraîner par leurs créatures. Les créatures balzaciennes jaillissent puissamment hors du papier, mais Balzac lui-même ne se dérobe jamais devant elles. Il est là pour vous dire : « Sont-ils assez affreux ! sont-ils assez sublimes ! » Sa paternité est aussi avouée que virile. Et la puissance de réalité est telle, chez ces êtres inventés, qu'il peut sans aucun risque les mettre au service, non pas de ses idées — Balzac n'a pas tant d'idées en fait de politique, de religion, d'esthétique, — mais de sa passion qu'il transmue la vie en splendeur, l'argile en or.

Sa passion, c'est l'admiration de l'homme. Il ne l'aime pas, il l'admire. Il le saisit dans sa force immédiate, dans ses crises, dans ses individualisations les plus rares. C'est pour cela que le caractère l'intéresse plus que l'âme et qu'il accorde un tel rôle au milieu social et éthique, moule du caractère. L'histoire, où il trouve l'expression sans cesse renouvelée des variations de l'homme, il la mêle intimement à la fiction. Mariage aussi fécond qu'est misérable celui qu'a tenté la biographie romancée. Ce n'est pas corriger la réalité que l'exalter, l'accuser dans ses creux et ses sommets. Le génie balzacien voit moins loin que fort.

C'est par là qu'il transforme. Il nous fait découvrir dans les sentiments humains une énergie que l'habitude, la timidité ou la faiblesse nous cachent d'ordinaire. Tous les types entrent dans ce vaste panorama; chacun de nous y est plus ou moins révélé à soi-même. Quoi de plus instructif qu'un tel roman où la fiction n'est que le levain de la connaissance de l'homme ?

La plupart des romanciers, au moyen de leur tableau du monde, lèguent une philosophie. C'est à nous d'achever celle de Balzac. Son goût pour la magie reste une curiosité. Il a réussi cette gageure de ne charger son œuvre d'aucun enseignement tout en y restant sans cesse présent. Oui, Balzac est instructif, mais il ne l'a pas voulu. Il est moral, mais son culte pour les grandes vertus est le même que pour les grandes infamies. (J'ajoute entre parenthèses : il est poète mais il n'a pas de style). Le roman balzacien s'impose à vous aussi fort qu'une évidence, et pourtant il ne se résume pas dans votre esprit en une idée.

Seul le romancier de génie sait prouver sans pour cela poser une question qu'il résoud à la fin. L'échec du pesant roman à thèse des environs de 1900 est cause d'une malheureuse confusion. Le personnage romanesque, pour être vrai, sera libre, soit. Mais est-il nécessaire qu'il le soit plus que les vivants ? Chacun de nos actes pose un problème qui mène au plus profond de notre intelligence. Des vies sont tout entières dominées par un seul problème, quelques unes en apportent la clef. L'erreur d'un Bourget est d'avoir asservi ses personnages, au mépris de la vérité humaine et de l'art, non pas à une thèse, mais à une thèse fermée, actuelle, qui, loin de concerner l'homme éternel, le fixe dans une société et à une époque données. La fiction n'a rien à voir avec la démonstration. Rien de plus arbitraire que le roman qui vous engage, en fait de conclusion, à rendre visite à l'homme de loi. La vie, elle, ne conclut que beaucoup plus haut. Les grands romanciers sont ceux qui montent jusque là. Pourquoi ne pas dire qu'ils proposent une thèse et même qu'ils concluent ? Mais la conclusion sera de tous les temps. L'œuvre de Balzac, si l'on veut, démontre la puissance de l'être. Celle de Dostoiewsky démontre le Christ.

Dostoievsky, autre génie dans l'art d'être plus vrai que le vrai. Le faire voisiner ici avec Balzac pourra paraître surprenant. L'un est médecin, l'autre thaumaturge. L'un est passionnément social, l'autre douloureusement anti-social (« Je suis seul et ils sont tous »). L'un saisit ses personnages à bras le corps, l'autre ne les traite qu'avec amour ou effroi. Aucune de ces divergences n'échapperait au moindre amateur de roman. Mais ce n'est pas à l'amateur que j'en ai ici, c'est au contraire au rebelle, à celui qui juge du dehors et dans l'ensemble. Il convient de lui montrer la valeur unique du roman et non ses richesses variées. Balzac et Dostoievsky ont placé égale au cœur de cette valeur. Aussi grands explorateurs, aussi grands poètes de la vie l'un que l'autre.

Bien que russe, c'est à dire d'une race sans commune mesure avec les autres, bien qu'épileptique, Dostoievsky nous montre des malheureux où chaque lecteur se retrouvera, à l'exception de ceux qui tiendraient l'existence pour une partie de plaisir ou une bonne affaire. Même dans son pays, on lui a reproché ses invraisemblances. Tout le monde dira qu'il est apocalyptique comme de Balzac qu'il est vrai. Vous trouverez facilement indéchiffrables des êtres dont les actes ne sont pas d'abord déterminés par l'intérêt, l'ambition ou l'amour humain. Sans doute les *Possédés* rassemblent-ils plus de types exceptionnels que la vie courante n'aurait chance de le faire. Mais à regarder de près, les personnages dostoievskiens ne sont pas plus détachés du réel que ceux de Balzac. Celui-ci intensifie des sentiments courants. Tandis que Dostoievsky s'en prend aux sentiments les moins répandus dans le monde moderne, à ceux que fait naître en nous l'Evangile. S'ils sont rares, ne sont-ils pas essentiellement propres à l'homme ? Même l'amour charnel est ici traversé de mysticisme et les libertins sont tous des anges déchus. Ce que nous appelons déformation est plutôt approfondissement dans un sens que la vie vécue ne favorise guère. Pensée d'une certaine façon, cette vie, même sans crises et sans effrois, acquiert le mystère dont Dostoievsky enveloppe ses tableaux. Si d'autres ont écrit le roman de l'acrobate ou celui du Bas-Breton, dont personne ne conteste la vraisemblance, il a écrit, lui, le roman de l'homme

religieux, tout simplement. Et comme par ailleurs sa nature dionysiaque l'éloignait de tout dogme et son génie narrateur de tout commentaire, il est naturel que son œuvre semble à beaucoup comme inachevée, ouverte.

Ces profondeurs de la nature humaine, il n'est pas indispensable de les atteindre pour bien vivre. Pas même de les deviner. Elles n'en existent pas moins derrière l'automatisme de notre vitalité. La mission du romancier, quoi qu'on dise, est de les mettre au jour. Comment s'y prendra-t-il ? sera-t-il psychologue, physiologue, philosophe ? Il sera tout cela sans oublier pourtant qu'il ne doit être le militant d'aucune science. Il a moins à ambitionner, mieux à faire. Son rôle est d'inventer des personnages pour divertir le public? Oui. Mais il doit placer ces personnages — et ce sera la condition de leur vie, qui sait ? de leur immortalité — de telle façon que leur moindre geste, leur trait le plus ordinaire, une parole, un sourire, soient vus à la lumière de leur destinée.



Je touche ici à la religion dans le roman. Deux termes qui ont fait longtemps mauvais ménage. L'église tenait naguère le roman, avec le théâtre, pour une chose essentiellement profane, bonne à encourager les mauvais penchants des collégiens, puisqu'il n'aurait pour but que de divertir en peignant dans toutes ses manœuvres le divertissement type, l'amour. Les autres genres littéraires se prêtent à l'éducation de l'âme; celui-ci, on le sait bien, doit rester indépendant de la morale, au moins n'être pas plus moral que la vie même. Au blâme du directeur d'âme répondait celui du théologien. N'est-il pas sacrilège de plagier l'œuvre du Créateur en dehors de la convention poétique, déjà si suspecte, et d'utiliser cette contrefaçon à des fins qui, loin de ramener à l'humilité, en éloignent ? L'Islamisme défend aux peintres et aux sculpteurs de prendre pour modèle la créature, homme ou bête. Combien moins sévère l'église catholique qui se contentait d'exiger des romanciers qu'ils demeurassent profanes ! Jusqu'à Chateaubriand, Dieu ne fut dans le roman qu'une utilité. S'il se trouve que

Manon fut l'œuvre d'un prêtre, il faut avouer qu'il l'était bien peu.

A Chateaubriand revient le mérite d'avoir montré quelle source d'émotions est la Croix. Mais il a peint plutôt ceux qui meurent pour elle que ceux qui vivent d'elle. Il en fait un refuge, un aboutissement, un emblème de grandeur, c'est tout. Les romantiques n'avaient guère lu l'Evangile, du moins ne retrouvaient-ils Dieu dans l'Univers que si leur orgueil ou leur art le réclamait. La religion leur fournissait des antithèses et des dénouements, elle ne pénétrait pas leur vision des choses. Peut-être n'est-ce qu'en musique qu'ils surent s'approcher sincèrement de la divinité.

Il est curieux que le roman, tandis qu'il approfondissait la connaissance de l'homme, n'ait pas abordé l'âme plus tôt. Craignait-il d'empiéter sur le rôle du prêtre ? Son indifférence au scandale autorise à en douter. C'est un fait qu'entre le romantisme et cette époque-ci, le roman français, à part quelques exceptions, est a-religieux. Il tient le spiritualisme pour une entrave à la vérité, du moins à son observation. Il fallut que fût largement dépassé le temps où la religion était puissance oppressive pour qu'on découvrît qu'elle était au contraire libération, éclaircissement. Le naturalisme n'en est pas à un méfait près. Son désespoir par l'orgueil, son aveuglement par le « petit fait vrai » pèsent sur le roman bien au delà de sa mort officielle. Combien de romanciers ont arrêté leur inspiration à la porte de l'âme de peur d'être traités de dévots ou de fantaisistes ! Le roman russe nous avait pourtant montré le chemin, et avec quel bonheur ! Mais il fallait être slave, pensait-on, c'est à dire un peu fou, pour faire revenir le Christ parmi les personnages modernes. Quoiqu'on en eût, le roman chrétien ne pouvait s'implanter dans le pays de Voltaire et de Zola qui n'était plus, parait-il, celui de Jeanne d'Arc, de Pascal et de Fènelon.

Des preuves éclatantes ont été données du contraire ces dernières années. Nous savons maintenant quel levier l'Espérance apporte à la création romanesque, quel élément stimulant est la Conscience. Ceux même qui demandent au roman moins une étude de l'homme qu'une suite de conflits, de chocs, de nœuds à faire et à défaire, bref du drame, ne peuvent qu'appré-

cier un nouveau personnage toujours présent, actif et exigeant, qui est Dieu. Dieu fournit plus que des émotions, un constant intérêt. Les romans de Mr Bernanos et de Mr Mauriac, nés au cœur du catholicisme, ont révélé combien peut être passionnante une intrigue nouée entre une âme et son Maître.

De tels drames de la vie secrète, où les faits extérieurs sont si peu de chose auprès de leur retentissement en profondeur, ont définitivement discrédité cette recherche de l'action à tout prix, cauchemar de tant d'auteurs, et cela rien qu'en montrant que la vraie action n'est pas dans la force et la rapidité des gestes, mais dans les mouvements vers, contre, alentours la Vérité. Peut-être ce roman des âmes est-il le plus haut — et je parle ici en romancier autant qu'en chrétien. — Les mœurs, les coutumes, les sensations, tout cela est fort intéressant et je lis avec le plus vif plaisir Loti et M. Paul Morand. Mais la fonction essentielle du roman n'est-ce pas de pénétrer un domaine où n'ont accès ni le photographe, ni même peut-être le moraliste ?

Ne croyez pas que je veuille effaroucher le moraliste. Au contraire il s'agit de le convaincre, si les romans chrétiens ne l'ont pas encore fait, que le récit d'aventures imaginaires ne va pas nécessairement à l'encontre de sa tâche. Le théologien, semble-t-il, est déjà, lui, consentant. Inventer de nouveaux êtres ne provoque plus de condamnation de principe. Mais le faire sans les charger d'une mission d'édification, pieuse action que la liberté même de l'inventeur devrait autoriser, n'est-ce pas là toujours coupable ? La vie, dans son ensemble, n'est pas morale. La morale systématique, en revanche, n'est pas vivante. Tel est le dilemme où se trouve pris le roman. Nous savons pourtant qu'il n'est pas insoluble, puisque nombreux sont les ouvrages qui ont eu le bonheur de marier la véracité et l'amour du bien. Les obstacles au bien sont avant tout l'orgueil, l'ignorance d'autrui, la paresse de la pensée. Regarder autour de soi, c'est déjà se préparer à être charitable. Il est évident qu'Attila ne s'intéressait pas ou ne voulait pas s'intéresser à qui n'était pas lui. Le roman ne recrée la vie que pour nous permettre de mieux la contempler, avec plus de recul et plus d'étendue. En abolissant le dur esclavage du temps, il nous force d'approfondir notre condition et

notre destinée. Quoi de tel pour dissoudre cette insensibilité qui déplait tant à Dieu ? En fait, la récréation par l'art des malheurs de l'homme — le roman est toujours triste — a pour but excellent de le faire prendre en pitié.

Tous les grands romanciers ont eut pitié de leurs personnages. Quelques-uns même n'écrivaient que poussés par la pitié. C'est par là que le peintre d'âmes a sa place à côté du directeur d'âmes. Il prépare la tâche de celui-ci auprès de tous ces prisonniers du réel immédiat qu'il s'agit de libérer. Il dissout les préjugés, attendrit les cœurs. Voici déjà le terrain plus propice aux apostolats. Certes Proust n'était en aucune manière un romancier chrétien. Son œuvre, parfaitement amorale, baigne dans la poésie du néant. Mais en utilisant son génie à peindre la vanité des vanités humaines, n'a-t-il pas mieux servi les mystiques que les réalistes ? L'esprit, nous enseigne-t-il, est hors du temps. Dieu l'est aussi.

C'est justement cela qu'on reproche le plus souvent au roman : il se nourrit de nos misères. Rien qu'en rappelant l'existence du mal, il parait qu'il fait œuvre démoralisante. Pour beaucoup, en effet, c'est être démoralisant qu'inspirer la compassion, rien que la compréhension. Je reconnais que Dickens n'eût sans doute jamais écrit s'il n'avait eu une enfance malheureuse. A l'âge d'or, la littérature ne sera plus représentée que par des poètes idylliques. Mais nous ne sommes pas encore à l'âge d'or. Il semble beaucoup plus urgent d'incliner ceux-ci à la pitié que de ménager l'optimisme de ceux-là.

Par moments, l'acte de recréer la vie par l'imagination, ce privilège du romancier, m'apparaît si ambitieux que je m'en étonne et m'en scandalise. Folie que prétendre faire une synthèse de toutes ces apparences! Folie qu'essayer de capter le monde en mouvement au lieu de l'arrêter simplement pour en extraire des théories ! Aussi, que d'échecs ! que de personnages morts aussitôt que nés !.... Mais bien vite se rappellent à mon souvenir les types immortels et universels que nous devons à l'audacieux roman. De tous les vouloirs néfastes, Schopenhauer a détaché celui qui produit l'œuvre artistique; il pardonne à l'artiste, dont le désir est de transposer le désordre sur un plan de sérénité

et de beauté. Peut-être le romancier plus que les autres a-t-il besoin de cette élévation vers une divinité sans laquelle tout travail faiblit. Son rôle est de reproduire en l'approfondissant la vie. Cet approfondissement, s'il franchit la région des mécanismes et des apparences, le place fatalement devant un certain problème qui domine tous les autres : Dieu ou hasard ? Pour peu qu'il ait l'âme fière, la certitude qu'il n'est pas de réparation lui fera jeter la plume. A quoi bon s'esquinter à représenter cette cohue sans but ? Mais il continue d'écrire. Même s'il n'a pas une espérance à quoi dédier son ardeur créatrice, il corrigera les êtres véritables dans les êtres imaginaires. Il ordonnera l'imparfait, ce qui est déjà un peu divin. Sans aller jusqu'à recomposer un monde tel qu'il devrait être — il laisse cela au poète — il saura se délivrer du désespoir en transférant dans l'art ce qui le désespère. Et ici, la nostalgie n'est pas loin de la foi.



Il est toujours tentant de terminer un éloge — car, après tout, ceci en est un — par quelque péroraison triomphante. Je le ferais d'autant plus volontiers qu'à ma mémoire sont toujours présentes certaines enivrantes découvertes romanesques. J'aime le roman. Je me prête avec crédulité et sans aucun remord à la fiction, et celle-ci m'a procuré des émotions humaines que je confonds avec les émotions de ma vie.

Il me serait donc aisé d'être éloquent sur le prodige de la création romanesque, et sur l'accueil qu'offre le roman à tous les autres genres littéraires, et sur son utilité, que sais-je encore ! C'est surtout la vanité de l'entreprise qui m'arrête. D'une part je convaincrais des convaincus, de l'autre j'userais ma peine contre une irréductible opposition de nature.

Il y a des êtres qui vivent plus qu'ils ne sentent, d'autres qui sentent plus qu'ils ne vivent. Les meilleurs lecteurs, les vrais amateurs de livres se recrutent parmi les seconds. Ils aiment aussi naturellement le roman que les autres le dédaignent.

La sensibilité dont je parle ici, condition essentielle du goût pour les réalités imaginaires, n'est nullement cette sentimentalité romantique avec quoi on voudrait

souvent la confondre. Elle est le don, soutenu par le besoin, de s'intéresser au prochain et de se retrouver en lui.

Même cette sensibilité-là, qui pourtant peut être fort avantageuse, n'est plus très cotée aujourd'hui. Le mot ne figure pas dans la phraséologie à la mode. Tant pis. Nous ne regretterons pas les débauches de sentiment, d'humanité, de larmes et de gémissements auxquelles se livraient les orateurs terroristes de 1793, ni les vapeurs de Corinne et d'Ellénore. Le vrai cœur n'était pas là non plus. Même si la tendance actuelle est moins à *comprendre* la nature humaine — forces et faiblesses — qu'à la contrôler, même si l'âpre existence que nous vaut cette civilisation rend bientôt impossible toute culture désintéressée, je suis sûr que, dans quelques catacombes, on écrira, on lira toujours des romans. Le sort du roman est lié à celui de la sensibilité. Il aura la vie dure.

Henri de MIRAMON.

Chroniques

UN HOMME ET UN LIVRE

Les personnalités les plus fortement vivantes sont celles qui unissent en elles le plus de contrastes. Je crois en voir un exemple de plus dans celle dont je vais tracer ici l'esquisse. Etre membre de la noblesse, et la plus chenue, et être docteur ès lettres avec trois licences à la clef. Etre physiquement du type « intellectuel » très net, de santé assez mince, réformé pour myopie avancée, et se faire mettre en prison deux ou trois fois pour manifestations politiques, s'engager en 1914 dans l'infanterie, s'évader trois fois des prisons allemandes dans les conditions souvent les plus périlleuses, en vue de revenir se battre en France. Etre cet homme de risque et d'aventures, être cet esprit libre, compréhensif, narquois, et en même temps avoir au centre de sa vie la foi catholique, et régler tout sur elle, c'est-à-dire lui sacrifier tout à l'occasion. Dans le monde de 1937, avec tant de raisons de se mettre en avant, faire toujours un pas en arrière, pousser la modestie au point où elle déconcerte et brouille le jeu. Voilà quelques uns des disparates que je trouve en M. Robert d'Harcourt, qui m'excitent, me retiennent, et me donnent goût à parler de lui.

Le comte Robert d'Harcourt, neveu d'Albert de Mun, après avoir étudié en Allemagne durant les années qui précédèrent la guerre, était reçu docteur ès-lettres en 1914, avec une thèse sur le poète allemand Conrad-Ferdinand Meyer. A la mobilisation il s'engage pour la durée de la guerre et se fait appeler dans l'infanterie. Il n'a jamais tenu un fusil, il n'y voit pas à dix mètres devant lui, le voici dans une compagnie où une balle lui fracasse la mâchoire, devant le Xon au nom presque homérique.

Dans un volume, *Souvenirs de captivité et d'évasions*, M. Robert d'Harcourt raconte son aventure de prisonnier. Des conditions dans lesquelles il s'engagea, pas un mot : voici prise, dès le seuil, la mesure de l'homme. Guéri de sa blessure, qui

le faisait juger perdu (« Il en a encore pour deux heures », disait la sœur à son chevet, croyant qu'il n'entendait déjà plus), et envoyé dans un camp, il s'évade, et est repris après quarante-huit heures. Cellule, nouveau camp, nouvelle évasion, par 30° au-dessous de zéro, nouvel échec, pour s'être fié à une femme (une grosse mère à la bonne figure, qu'il a cru pouvoir mettre dans le secret). Cellule de nouveau.

Du camp où il a été ramené, nouvelle évasion, à trois cette fois, traversée d'une partie de la Bavière, dure traversée nocturne des montagnes qui séparent la Bavière de la Suisse. Robert d'Harcourt tombe, reste suspendu au-dessus de l'abîme, est sauvé par un de ses compagnons. Et voici le Rhin, qu'il s'agit de passer à la nage. Les deux autres y réussissent. Robert d'Harcourt, qui a dû se jeter à l'eau à demi-vêtu, sous les balles des sentinelles, se sent couler à pic, regagne la rive autrichienne, pour y recevoir à bout portant une balle dans le bras. Alors ses compagnons, qui sont hors d'atteinte, sur la rive suisse, le voyant blessé, n'hésitent pas : ils retraversent le fleuve, reviennent en terre ennemie, où ils savent devoir être cueillis aussitôt, pour ne pas l'abandonner... On ne commente pas.

Robert d'Harcourt, ayant perdu l'usage du bras droit, ne rentra qu'à la fin de la guerre, avec les rapatriés.

Je n'ai pu rendre l'intérêt passionnant de ce véritable roman d'aventures. La promptitude de l'œil, la drôlerie de l'observation mettent au premier plan mille détails savoureux, cependant qu'on entend dans l'arrière fond les roulements de la grandeur, comme un *trommelfeuer* assourdi et distant. Et la place me manque de même pour parler comme il faudrait de l'œuvre bâtie depuis la guerre par ce docteur ès-évasions, redevenu professeur à l'Institut Catholique. Robert d'Harcourt, qui connaît admirablement l'âme allemande, a publié en 1928 la *Jeunesse de Schiller* où il juge avec une admiration qui n'exclut pas l'esprit critique (qu'il a très développé) l'œuvre et le caractère du poète. Mais il me semble que c'est surtout dans ses études sur Gœthe (*L'éducation sentimentale de Gœthe*, 1931, et *Gœthe et l'art de vivre*, 1935) que M. d'Harcourt a donné la pleine mesure de son érudition et de sa finesse d'esprit.

Gœthe, « artiste de la vie » : c'est une expression allemande. Louons cependant M. d'Harcourt d'avoir écrit : « Gœthe *et* l'art de vivre », plutôt que « Gœthe *ou* l'art de vivre », comme d'aucuns l'eussent fait. Ainsi pouvons-nous entendre que Gœthe et l'art de vivre sont choses distinctes, ce qu'elles sont en effet. Cet « artiste de la vie » manqua l'art, les deux tiers de son œuvre étant aujourd'hui matière morte, et manqua la vie,

n'ayant eu, de son propre aveu, que trois semaines de bonheur. Mais il ne manqua pas la renommée. Il fallait à l'Allemagne naissante son grand homme, à l'instar des autres nations : elle fit celui-là, et le maintint, avec tout le génie que nous l'avons vue mettre depuis aux tâches de cette sorte : ce furent ses débuts dans la publicité envisagée comme une science. L'Europe suivit de confiance. La « religion de Gœthe » est un des cas les plus remarquables d'auto-suggestion collective de l'humanité.

Une fois admis que la personnalité de Gœthe mérite de pareils travaux, on admire tout ce que M. Robert d'Harcourt y a mis de connaissances, d'amour lucide de son sujet, d'intelligence ouverte et néanmoins prudente. Chacun de ces excellents ouvrages demanderait une étude particulière. Et comment passer sous silence l'introduction qu'il a donnée à la *Vie Liturgique* de Romano Guardini, traduite par lui ? On y voit apparaître les préoccupations du chrétien, qui depuis quelque temps semblent dominantes chez M. d'Harcourt. Nous l'avons vu, ces dernières années, aux *Etudes*, à la *Revue des Deux-Mondes*, à la Société des Conférences, exposer l'état du christianisme dans le monde moderne et notamment en Allemagne.

On a l'impression de voir converger et se mêler en M. Robert d'Harcourt des rayons venant de points opposés. Comme Albert de Mun, il a le sang, l'esprit, le cran et la conscience. « As » dans le monde de l'action et de la vie dangereuse, nourri du monde de l'intelligence, participant à ce qui est pour lui le monde surnaturel. Magnifique exemple à montrer à ceux qui parlent — et quelquefois, hélas, non sans motif — de la triple dégénérescence de l'aristocratie française : nerveuse, intellectuelle et morale. Dans un monde où cela devient très rare, un homme à qui on pense avec respect.

Henry de MONTHERLANT.

JULIEN GREEN ET « VAROUNA » (1)

Sourde à tout ce qui n'est pas la nécessité intérieure dont elle provient, indifférente aux circonstances temporelles qui la voient apparaître, l'œuvre de Green est, de toutes les œuvres contem-

(1) Quelques-unes des pages de cette étude sont extraites d'un travail d'ensemble sur Julien Green qui appartient à un ouvrage de critique littéraire en préparation sous le titre « Suite Contemporaine ».

poraines, certainement la moins représentative de notre temps, et la seule peut-être dont nous puissions penser qu'elle eût été la même en n'importe quel lieu et en n'importe quelle époque. Elle semble échapper à tout conditionnement historique, et même esthétique. Car l'œuvre d'art se rattache au temps par sa réalité formelle non moins que par son contenu significatif. La vie des formes esthétiques soumet l'artiste à ce même donné historique auquel il croit échapper par son indifférence à l'événement ; car elle se déroule dans une même durée. Mais l'effort de Green n'est pas plus dicté par le souci d'une rénovation artistique d'ordre formel que par des inquiétudes temporelles. Son œuvre est abstraite de toute temporalité.

Cette égale indifférence aux conditions actuelles de l'existence sociale et de la création artistique, ne nous étonnons pas de la voir se retourner contre l'œuvre qui l'affiche. Green a des lecteurs et des admirateurs. Je crains que la plupart ne passent devant cette œuvre, sans soupçonner son ordre de grandeur. Quelques-uns des meilleurs juges s'y trompent. C'est qu'il est pour l'œuvre un degré d'abstraction et d'inactualité dont le jugement le plus impartial et le plus lucide ne peut que difficilement lever l'hypothèque. Nous demandons à une œuvre de répondre aux questions que nous ne savons pas résoudre, mais que nous savons poser avec une précision suffisante pour en reconnaître et apprécier les solutions. C'est l'accord entre ces valeurs formelles ou significatives et les exigences d'un temps qui en détermine le plus communément l'importance. On considère l'œuvre comme un « en-soi », et on croit l'apprécier selon ses vertus intrinsèques ; mais c'est la relation qu'elle soutient avec notre attente la plus particulière, et l'intensité et la nouveauté de cette relation, qui la découvre, l'éclaire et la consacre ; c'est notre complicité qui fait d'elle un objet indépendant de nous. Accord immédiat ou posthume, esthétique, sentiment ou intellectuel, n'importe : c'est lui qui fixe les valeurs, de Balzac à Stendhal, de Hugo à Baudelaire, de Lamartine à Mallarmé.

L'œuvre de Green n'est pas de celles qui répondent à une attente. Elle est de celles qui imposent et qui révèlent ce qu'il nous conviendrait peut-être d'ignorer. En retrait, insoucieuse de notre adhésion et de notre entente, elle refuse aussi bien l'intense clarté de l'œuvre de circonstance que la lumière plus tardive et plus durable qui s'attache à tant d'œuvres intempestives. Elle n'a rien à espérer des révolutions du goût, du déplacement des valeurs sur lesquelles reposent la sensibilité ou l'expression. Green n'a pas à différer sa revanche comme Stendhal, jusqu'en 1960, ou à attendre comme Lautréamont quelque surréalisme à venir.

Son œuvre est en dehors de ce circuit où notre passion du nouveau fait se succéder incessamment les formes de la pensée et du style, les valeurs de la sensibilité. Ses moyens sont les plus simples, les plus frustes parfois, ou les plus habiles, on ne sait : en tout cas, les plus anonymes. S'il y a parfois chez Green, et dans son art, du Poë, de l'Hawthorne, peut-être même du Nodier, c'est délivré de tout ce qui, chez ces auteurs, porte une date ou une origine : sans le foisonnement et les bigarrures romantiques de Nodier, la brume anglo-saxonne et les décors symbolistes d'Hawthorne et de Poë. Et si l'unique sujet de Green est la situation métaphysique de l'homme, l'inactualité de son œuvre ne provient nullement du caractère purement intérieur de son univers. Car les valeurs et les perspectives de la psychologie se déplacent et se remplacent dans le temps, et lui appartiennent, aussi bien que les mythes sociaux et les stylisations de l'art. Proust n'est pas moins proche de nous que Gide, Freud moins actuel que Spengler et une toile de Braque ou un poème de Valéry réfléchissent au moins autant de vivante lumière que l'œuvre de propagande la plus acclamée.

L'inactualité de l'œuvre de Green provient de ce qu'elle joue à la fois sur les procédés les plus élémentaires et les plus abstraits de l'art et sur la dimension la plus secrète, l'aspect le plus dérobé de l'intériorité. Eternelle, sans doute, l'angoisse de cette œuvre l'est bien. Mais lorsque nous disons de l'œuvre de Racine ou de Molière qu'elle est éternelle, nous marquons sa limite, certes, en lui imposant d'être toujours à une certaine distance du centre de notre attention, mais nous lui garantissons, sous cette réserve, une constante actualité ; nous l'affirmons générale et permanente — jamais au premier plan, mais toujours en vue, ne se confondant pas avec la vie toujours particulière des hommes, mais ne se détachant pas non plus d'une existence qui ne peut être exceptionnelle, résignée à ne jamais s'entourer de la fulguration violente des œuvres de circonstance, mais assurée aussi de ne jamais connaître leurs crépuscules et leurs éclipses. L'œuvre de Green, elle, ne table nullement sur la constance de certaines inquiétudes ou la périodicité de certains problèmes. Son éternité n'est pas une permanence, mais une délivrance du Temps. Elle rencontre ce qui échappe au Temps et non ce qui lui résiste, ce que l'homme ignore et non ce qu'il retrouve toujours. Green nous met en présence de ce qui, dans notre condition même, nous est le plus profondément insensible. Ce que nous n'entendons pas précisément parce que le temps en étouffe le cri sous l'agitation confuse de la pensée et de l'action. Son œuvre nous recherche et nous atteint dans notre « monstrueuse indifférence ». Cet

« étrange renversement dans la nature de l'homme » que Pascal a dénoncé, c'est ce qu'elle veut corriger : et c'est de « l'enchantement incompréhensible » et de « l'assoupissement surnaturel » dont Pascal aussi nous parle, qu'elle veut nous éveiller enfin.

Une telle œuvre ne réscut rien, n'apaise ni n'invente. Elle révèle, elle dénonce en une longue plainte sourde, terrifiée par notre torpeur, l'horreur de ce qu'elle a vu, de ce qu'elle sait : les monstres qui nous entourent et nous dévornt, qui sortent à mi-corps de la nuit fétide de l'âme, et dont nous ne sentons même pas l'enlacement. Ce qui menace une telle œuvre, c'est que chacun peut croire et voudrait croire qu'elle ne le concerne pas. Ce n'est pas le mauvais goût ni l'incompréhension qui l'éloigne de nous, comme jadis Stendhal ou Cézanne, c'est la cécité naturelle de l'âme. Et pourtant elle ne peut nous apparaître et livrer sa vertu, que si d'abord nous l'entendons. Toute sa valeur tient en son effet.

Et cela même que nous entendons si mal lorsqu'un Pascal ou un Chestov nous en avertit sans équivoque, cette voix qui perce à peine l'épaisseur de notre surdité lorsqu'elle clame sa vérité à nos oreilles, il faut ici la découvrir par nous-mêmes, la reconnaître à travers le murmure familier et rassurant d'un récit romanesque comme les autres, où elle ne cherche à attirer notre attention ni par la nouveauté de la forme, ni par la clarté de l'expression, ni par la véhémence de l'appel. Green exige tout de nous. Et il est assez naturel qu'il soit sans doute, de tous les créateurs authentiques de l'heure, le plus méconnu et le plus incompris. On a vu dans ses premiers livres, dans « Adrienne Mesurat » ou « Léviathan », l'expression de je ne sais quel réalisme étiqueté et prévu, le roman de l'ennui et de la mélancolie provinciale : un Flaubert morbide et infiniment moins vigoureux. Appréciant la qualité de l'œuvre à la distance entre son but et ses résultats, on se condamnait à la juger sévèrement. Et qu'il y ait eu dans le succès d'*Adrienne Mesurat* quelque équivoque, on le vit bien à l'échec d'*Epaves*. Pourtant *Epaves* reste au niveau des autres œuvres, située sur ce plan Greenien dont aucune création ne demeure en deça. C'est que Green ne visait nullement les fins qu'on lui prétait ; il n'a jamais voulu rivaliser avec Flaubert ou avec Maupassant. L'imprécision descriptive, la pauvreté du vocabulare et des constructions, cette faiblesse, ce vacillement de l'éclairage qui, tout d'abord, frappe chez lui : aucun de ces reproches ne l'atteint. Ce qu'il vise est d'un autre ordre.

Avec ses livres plus récents, la méprise a continué. On s'obstine toujours à mesurer Green selon des critères et des perspec-

tives auxquels il échappe complètement. Pas plus que dans *Adrienne Mesurat*, il ne recherche le réalisme, il ne vise dans le *Visionnaire* ou dans *Minuit*, les surprises et la gratuité du fantastique. Le modèle de l'incompréhension était fourni ici par un critique qui notait à propos du *Visionnaire* le contraste entre la première partie qu'il qualifiait de réaliste, et la seconde, qualifiée de féerique. Mais il est trop facile de déprécier l'œuvre, si l'on pose qu'elle recherche ce qu'elle ne recherche nullement. Si on compare de tels livres aux Contes d'Hoffmann ou de Nodier, à quelque *Sarn* ou à quelque *Grand Meaulnes*, on remarquera sans peine que l'imagination, chez Green n'a guère plus d'abondance et de jaillissement que le réalisme n'a de précision. Loin de nous promener à travers les surprises et les enchantements du féerique, elle nous ramène toujours aux mêmes lieux, et par les mêmes détours. Elle est lourde de redites, pleine d'une sorte de morne insistance. C'est que l'ordre de Green n'est nullement celui du mervilleux ou du fantastique, c'est-à-dire — en sombre ou en clair, Ann Radcliffe ou Mille et Une Nuits —, de la liberté et de l'imprévu, de l'imagination.

Green n'a jamais voulu décrire. Il n'a jamais voulu imaginer. Il veut révéler, il veut atteindre. Saisir, dégager de la réalité sensible une réalité qui ne se confond pas avec elle, mais se cache en elle, et la nie — ainsi qu'un fonctionnement de l'esprit qui, loin de nous diriger vers l'évasion de l'imaginaire, nous ramène impitoyablement vers la vérité du réel. Le sens de l'imagination, chez Green, n'est pas celui de l'envol : c'est celui de la retombée. L'imagination n'est pas libre, elle est lestée d'un poids étrangement lourd qui l'attache à la terre et l'y enfonce. Et son réalisme n'est pas davantage une description des objets qui, comme toute description, aurait pour fin de les accepter, mais bien une pénétration de ces objets qui les accuse et les déréalise, les nie dans leur réalité descriptible. Les deux lignes dominantes de la création Greenienne inversent à la fois, le sens de l'imagination et celui du réalisme. C'est dans cette perspective que ses faiblesses apparaissent comme d'exceptionnelles vertus. Ce n'est pas sans contre-partie ou sans but que la vision de Green embrume l'univers, projette sur les objets cette lumière clignotante et fuligineuse de lampe-tempête. Et ce n'est pas par hasard non plus que l'imagination chez lui accepte tant de monotonie. Si elle nous ramène toujours aux mêmes lieux avec une telle insistance, si d'un livre à l'autre, ses images et son matériel psychanalytique demeurent inchangés, c'est qu'elle craint que nous ne passions à côté de l'important sans le reconnaître, qu'elle s'inquiète des seules voies d'accès, vers la vérité du réel

qu'elle convoite. Comme le réalisme de Green nie le réel, son imagination se détourne de l'imaginaire.

⁂

Tout Green est dans *Varouna*, son dernier livre, comme il est tout entier dans chacun de ses livres antérieurs, peut-être même déjà dans *Mont-Cinère*. Mais il est des entreprises qui valent par leur continuité, comme d'autres par leur diversité et leur progression. Et je ne veux pas dire que Green ne progresse pas. Le premier des trois récits que ce livre contient, Hoël, est au moins un modèle. Jamais peut-être l'art de Green, sous l'apparente nudité, n'avait montré plus de maîtrise. Mais chez lui, les réussites de l'art sont toujours un peu en marge de l'ambition essentielle. On peut exiger d'une œuvre qui recherche avant tout une perfection d'ordre formel, ou un renouvellement des valeurs, qu'elle progresse et se transforme. Mais Green ne cherche ni la forme, ni une expérience nouvelle. Il revient toujours à la même expérience, car il ne parvient jamais à l'exprimer totalement. C'est le caractère indicible de l'inspiration, c'est l'échec, si l'on veut, qui est ici la garantie de la continuité et de la fécondité de l'effort créateur. La vision que Green poursuit toujours le devance : il est de sa nature d'échapper. Car c'est inexprimable qu'il cherche à atteindre. Ainsi tout entier dans chacun de ses livres, Green ne se laisse enfermer dans aucun. Pas d'œuvre plus régulière que la sienne, plus tranquillement ininterrompue : pas d'œuvre dont nous soyons davantage assurés qu'elle continuera, qu'elle ne peut que continuer. Pourtant, en dépit de l'apparente monotonie, aucun livre n'est inutile. Car la valeur d'un livre de Green tient moins à sa réalité d'œuvre d'art qu'à son effet. Il est valable dans la mesure où il retrouve et prolonge une action, non point dans la mesure où il élabore et renouvelle une forme. Green écrira toujours le même livre, comme Green peignait sans se lasser le même visage : et peut-être ce que l'un et l'autre recherchent est-il du même ordre.

Pourtant *Varouna* diffère suffisamment des œuvres précédentes pour nous permettre de mieux apprécier les particularités et les problèmes de la création greenienne.

Varouna est le plus beau sujet de Green et peut-être son unique sujet (à vingt ans, il pensait déjà à ce livre). Je ne veux pas dire par là que ce soit son seul thème : il n'y a qu'un thème chez Green, et *Varouna* reste infiniment en deçà de lui. Un tel sujet n'ouvre sur l'inspiration profonde de l'œuvre qu'une perspective limitée et infidèle. Il n'est, comme tout autre d'ailleurs, que la réfraction partielle d'une vision infiniment plus vaste, mais

aussi plus obscure. Chaque sujet porte un nom, une étiquette — et l'inspiration de Green débouche sur un ineffable qu'aucun nom ne peut enfermer. Par le seul fait que *Varouna* est d'abord un sujet, cette œuvre ne peut être absolument adéquate à l'inspiration de Green. « Il faudrait parler de métempsychose » écrit Green dans le préambule, « mais je ne le ferai pas parce que je ne suis pas sûr qu'il s'agisse de cela ». S'agit-il davantage de mémoire ancestrale, dont il nous est parlé quelques lignes plus loin ? Ou du vieux mythe platonicien, où l'amour apparaît comme le retour à l'unité primordiale du même être que la génération a séparé ? Toute détermination apparaît comme négative, toute interprétation comme partielle et infidèle. Mais, bien que le sujet de *Varouna* soit encore inégal à l'inspiration d'ensemble, pour la première fois peut-être, celle-ci se reflète sous une forme dont on pressent toutes les possibilités. *Varouna* est le plus beau sujet de Green, parce qu'il est le premier mythe greenien et que c'est dans la direction du mythe que l'œuvre a le plus de chances de se réaliser. Ici, Green quitte la ligne brisée et incertaine du sujet romanesque pour la belle courbe sans rupture du mythe et son unité close sur soi. L'inspiration greenienne se retrouve plus libre et mieux soutenue. On le voit dans le contraste et l'inégalité artistique qui séparent la première partie, *Hoël*, d'ordre mythique et admirable, de la troisième, *Jeanne*, où, avec la forme du journal intime — la plus facile et la plus périlleuse des formes romanesques — Green échappe aux contraintes qui le gênaient, peut-être dans *Hoël*, mais qui dirigeaient et animaient son effort. Cette dernière partie est la plus riche en aveux et en expressions psychologiques. Jamais Green n'a mieux précisé la nature et le sens de son angoisse; ni prévenu de l'ordre de ses moyens. Par le truchement de Jeanne, romancière isolée dans sa province, Green nous parle de lui-même, mieux encore qu'il ne le fit récemment, à travers l'indiscrétion de son journal. (« J'aurais dû m'en tenir à ce petit récit, écrit Jeanne, où le réel se mêlait au fantastique, avec une simplicité qui rendait un son nouveau. » *Est-ce le voyageur sur la terre* ?) Mais, ici, on voit le danger. Lorsque Green s'exprime sans l'intermédiaire de la fiction, ou avec le minimum de fiction, il perd, par la netteté même de ses formules, la certitude d'un pouvoir dont l'efficacité tient à l'ambiguïté. *Hoël* signifie infiniment plus que *Jeanne*, le mythe dépasse l'introspection et le doit à son équivoque. Et lorsque Green, dans *Hélène* retrouve son expression ordinaire, le roman, il perd avec l'entrainement et la complicité du récit romanesque, la rectitude et la continuité significative du mythe, et comme sa qualité de transcendance à l'égard de tous les moments de l'action.

Hoël éclaire avec plus de netteté le sens et l'importance de l'action dans l'œuvre greenienne. L'action n'est pas ici un prétexte. Mais pas davantage une fin. Elle est un symbole, un signe : l'intermédiaire nécessaire entre la réalité qu'elle vise et qui est au delà de tout langage et de toute forme et le langage que nous entendons, mais qui se trouve en deçà de ce réel, et que notre habitude associe à des objets tous différents. Le récit, chez Green, n'est pas plus un jeu qui se satisfait de lui-même qu'une rançon indispensable pour traduire esthétiquement certaines significations : ni un plaisir, ni une contrainte. Aux meilleurs moments, l'action n'est rien d'autre que la trace « phosphorescente » qui manifeste la ligne, invisible par elle-même, d'une secrète exploration spirituelle. Aussi, le danger est-il égal de l'élimination ou de la rendre prédominante. Lorsque Green réduit l'action à n'être plus qu'un prétexte, comme dans *Jeanne*, le péril est double : la clarté abstraite que l'expression psychologique gagne au sacrifice de l'élément narratif ne fait qu'obscurcir l'œuvre et nous éloigner d'elle ; car le sillage de l'action extérieure peut seul nous entraîner et nous rendre sensibles, dans leur généralité et dans leur profondeur, les dimensions invisibles de l'univers greenien. Enfin, la netteté même de la confidence en limite la portée. Indiscrète et impudique, Jeanne ne nous concerne pas. Nous prenons pour l'aveu d'une singularité ce qui a la valeur d'une accusation. Et si Green, au contraire, dirige la lumière sur le déroulement de l'action, nous risquons de prendre pour le but ce qui est un simple moyen ; et notre jugement s'égare.

Le mythe vient résoudre le problème : car il est à la fois général et symbolique, sensible et significatif. Il retient, il s'impose à l'imagination ; et par l'appel qu'il lance à la part la plus organique et la plus anonyme de nous-même, il écarte le contresens de l'interprétation pathologique. Il est une chose, un objet autonome à contempler. Mais, comme il témoigne de nous et aussi de tout autre que nous, il témoigne de lui, et aussi d'un au-delà de lui-même. Sa fonction est d'éveiller et d'animer notre attention ; non de l'aborder à son profit.

De là, dans *Hoël*, la perfection et la portée du récit. Pas un seul détail qui n'indique, qui ne soit à sa manière l'essentiel, alors que dans *Hélène* où Green reprend la liberté et les possibilités du roman, il en retrouve trop souvent la vanité, l'absence de signification. Le premier récit, au contraire, est constamment significatif ; son moindre détour obéit à la loi du poème et du mythe, atteindre à la continuité de la signification et de l'efficacité, aboutir à la plénitude d'une ligne sans rupture. Dans *Hoël* tout

nous appelle, tout nous accuse, chaque trait est le plus propre à développer en nous une étrange impression de reconnaissance. A suivre Hoël dans ses errements et ses rencontres, ou Hélène dans la maison de Bertrand Lombard, la certitude nous gagne, que nous connaissons ce passé non pour l'avoir rencontré dans les livres, mais pour l'avoir déjà vécu. Comme Jeanne, en nous confiant ses cauchemars nous rappelle l'univers toujours retrouvé et toujours désappris de nos rêves. Et cette chaîne même qui lie à travers les siècles les différents personnages du livres, si au début nous l'acceptons comme une fiction, peu à peu, et indiciblement, nous nous mettons à la reconnaître. Green a su établir entre son récit et nous, ce rapport de participation sur quoi la magie se fonde. Toute distance s'abolit entre le livre et nous-même. Cette œuvre, que l'on considère comme une exception, comme un cas, il n'en est pas de plus affranchie de la subjectivité, de plus anonyme. Comme la musique, comme le poème, le mythe de Hoël et l'œuvre de Green a ses plus hautes périodes, atteint la région obscure et secrète par laquelle tous les hommes communient et ressuscitent à sa manière l'Un Primordial.



Je ne veux pas dire que le mythe soit pour Green l'unique moyen. D'admirables réussites comme *Le Voyageur sur la Terre* ou *l'Autre Sommeil*, ne doivent rien aux procédés formels du mythe. Mais il est remarquable que ces œuvres sont brèves et vite à bout de souffle. Le problème de Green, qu'il reprend et diffère dans chaque livre, consiste à rejoindre le plus étroitement possible et à désigner le plus clairement à l'aide du récit — la ligne secrète de l'aventure spirituele. Son plus grand livre ne sera pas celui où il rencontrera son sujet le plus neuf ou le plus pathétique, l'expression la plus nette de sa pensée, ou encore sa forme la plus éclatante. Son plus grand livre sera celui où la phosphorescence de l'imagination et l'obscurité de l'expérience se composeront le plus intimement. Ce sera sa meilleure mythologie. Mythologie de la condition de l'homme, de la connaissance qu'il prend de soi, mythologie de ses rêves. Car le rêve est un moyen d'approche, un révélateur qui contient, épars et confus, tous les éléments qui assurent le pouvoir du mythe, son éclat et sa communauté.

Cette mythologie, dans *Hoël*, Green est très près d'y atteindre. Mais peut-être en était-il plus proche encore dans *le Visionnaire*, au cours du récit de Manuel. Le seul défaut d'*Hoël*, c'est sa limite, le caractère trop restrictif de sa signification. « Tout cela était bien mieux dans mon esprit, plus grand, plus

général », dit Jeanne, parlant de ses livres. Et Green lui-même, dans le préambule, nous avertit en parlant de métempsychose qu'il n'est pas sûr « qu'il s'agisse de cela ». N'importe : on peut en parler malgré tout, ou de palingénésie, de mémoire ancestrale, de fausse reconnaissance. Le défaut de *Hoël*, c'est qu'on peut enserrer le mythe qu'il contient dans la gangue de mots trop étroits et trop clairs. Qu'on ne reproche pas à Green d'introduire dans ce livre, avec cette chaîne dont il raconte l'histoire, la gratuité d'un symbolisme féerique. Car cette chaîne « n'est pas fée, comme on eût parlé jadis, en ce sens qu'elle n'exerce aucune action par elle-même, mais elle est le signe et pour ainsi dire le témoin de deux destinées qui doivent se côtoyer... » *Varouna* n'est pas un conte, car tout caprice en est exclu. Et d'ailleurs le fantastique ou le féerique chez Green, ne provient jamais de l'intrusion dans le réel d'un élément incontrôlable qui en renverse l'ordre. Le fantastique, ici, n'est rien d'autre qu'un certain éclairage des choses qui les enlève à leur apparence coutumière et les approfondit ; il tient, comme chez Poë, et dans les limites de l'explication naturelle, à une certaine disposition de la réalité. Immanent au réel, c'est ainsi que le fantastique greenien peut le révéler, car on ne témoigne pas de ce dont on s'évade. Très loin d'obéir à la nécessité intérieure de l'imagination, c'est d'une sorte de logique dans la révélation de l'univers qu'il relève. Et la légende d'*Hoël* n'est pas un conte, mais un mythe. La chaîne n'est pas fée, mais signe, c'est-à-dire intermédiaire indispensable entre l'ineffable et le sensible, l'apparence inexpressive du réel et sa vérité inexprimable. Aussi, la limite ne provient-elle pas ici de ce qu'il y a dans *Varouna* de légendaire et d'imaginaire. Mais seulement de la signification trop particulière du mythe choisi. Loin de s'être engagé dans une direction aberrante où il ne pouvait rencontrer que la facilité en supprimant tous les problèmes, l'effort de Green s'est placé ici sur une ligne où l'attendent avec toutes les difficultés et tous les dilemmes les plus complètes possibilités. Car l'usage du mythe comme moyen d'approche de l'ineffable ne fait que rendre plus aiguë la distance entre sa particularité et l'univocité de sa signification, et l'infinité de l'expérience qu'il tente de rejoindre. Nous sentons bien que le mythe de *Varouna* est une équivalence imparfaite. Il nous apparaît comme un symbole trop mince, à l'étroit dans l'écorce sensible qui le révèle. Mais nous l'accueillons comme un passage vers d'autres symboles, comme la promesse d'un élargissement de l'expression mythique, qui ne s'arrêtera qu'une fois égalée à la généralité et à la profondeur organique de l'expérience où elle s'enracine.

L'effort de Green est loin de toucher à son terme. Il ne doit pas se contenter des expressions si souvent admirables, mais toujours incomplètes encore, qu'il a déjà données de son univers. Ou, si précieux que soit son *Journal*, des facilités de l'introspection psychologique. Mais je ne crois pas non plus qu'il doive s'arrêter — comme l'inflexion religieuse que déjà *Minuit* manifestait et que les trois récits de *Varouna* accusent me le font personnellement craindre — par lassitude, ou par l'effroi de toujours porter seul cette croix de l'ineffable, aux noms que l'homme a déjà hasardés.

Gaetan PICON.

LES LIVRES

CAHIERS de *Montesquieu* (Grasset, Paris).

Quelque agréablement présenté qu'il soit, cet ouvrage déconcerte d'abord. Le lecteur ordinaire, mais éclairé, auquel s'adresse M. Bernard Grasset, avait déjà les moyens de connaître, dans les œuvres mêmes ou dans Sainte Beuve, la plupart de ces « Pensées » qui sont des extraits et des variantes ou en ont l'apparence, tant il est facile de les situer dans telle ou telle œuvre déjà connue.

Aussi apprécie-t-on la commodité d'un volume dont la forme rappelle celle de Morceaux Choisis et son utilité pour ceux qui n'ont ni le goût, ni la force des grandes lectures.

Et la Préface de M. Grasset n'est pas sans inquiéter. Il nous dit qu'il choisit parmi ces Pensées celles qui lui parurent remarquables. Or, quand il s'agit des Cahiers ou des Carnets d'un écrivain fameux, le choix semble contrevenir à l'impatience du lecteur de connaître enfin la face nocturne de l'illustre, les fautes et les repentirs de l'impeccable, les travaux et les jours de l'intemporel.

Mais il suffit de lire les premières pages où Montesquieu dessine son portrait pour que cette prévention se dissipe.

Sainte-Beuve, dont l'information en tout était décidément exceptionnelle, connaissait beaucoup de ces Pensées. Il souhaitait de les avoir toutes, « toutes simples, toutes naturelles, dans leur jet sincère et primitif. »

Cette publication révèle qu'un vœu si moderne est impossible à satisfaire dans le cas d'un Montesquieu, comme si cet homme ne pouvait être familier, avec ses pensés du moins, car nous savons qu'il pouvait l'être, et de façon charmante, avec ses amis.

Mais ses pensées étaient trop grandes, ou bien il estimait ne rien devoir garder de durable, même pour son usage, qui ne fût élaboré — ou, encore, et c'est le plus vraisemblable, l'art était sa spontanéité.

Le génie, chez Montesquieu, ne jaillit pas ; il frappe. Ceci rappelle la réponse qu'il faisait à d'Alembert lui demandant des articles pour l'Encyclopédie : « L'esprit que j'ai est un moule, on n'en tire jamais que les mêmes portraits. »

Et c'est sans doute pourquoi ces Pensées n'ont rien d'inattendu.

Ceci dit, l'intérêt et l'affection pour cet ouvrage ne cessent de croître à mesure qu'il devient plus familier. Il est bien vrai que « Montesquieu annonce plus qu'il ne développe ». Il n'y a presque pas une de ces réflexions qui n'appelle le lecteur à rêver librement à partir d'une forme toujours belle ou piquante ou irritante.

Ce qui frappe d'abord, c'est ce qui nous sépare de l'homme et de son temps. Sa vision du prochain et du bonheur, ses calculs moraux paraissent insuffisants et mesquins ; sa sagesse prend souvent l'apparence d'une simple hygiène ; son vocabulaire métaphysique ou psychologique nous fait sourire, et nous le soupçonnons d'avoir trop souvent sacrifié la vérité au goût des concetti et des euphémismes. L'homme et sa misère sont partout chez La Rochefoucauld, Pascal est proche, notre charité veille. Rien, chez Montesquieu ; parfois sa chirurgie porte juste ; souvent elle ne vaut que par l'élégance.

Il est terriblement de son temps quant à la connaissance de l'homme. Par là il nous aide à prendre conscience du nôtre. Il y eut entre lui et nous la Révolution et le romantisme, c'est-à-dire d'inoubliables situations, d'inoubliables pensées qui posèrent des dilemnes : libéralisme ou totalitarisme, art ou nature. Nous sommes encore hommes des dilemmes. Aussi trouvons-nous à cette première moitié du XVIIIe siècle un peu de la naïveté que Montesquieu et Gœthe enviaient à la Grèce. Et lorsqu'il déclare que mieux vaut se changer que changer le monde, nous ne pouvons nous empêcher de penser que lui, parlait du milieu d'un monde encore si ferme, si établi que l'idée ne pouvait lui venir qu'il fût un jour plastique, modelable.

Rien ne nous surprend comme la croyance ou la « superstition » de la durée.

Il a manqué à Montesquieu de connaître la grande et amère philosophie de l'évolution biologique qui a tellement précipité le rythme de l'histoire, accentué la relativité des régimes et des morales, exalté la volonté et suscité le mythe du surhomme.

En vérité, ce dernier, il l'entrevit en Sylla ; mais ce fut pour nous mettre en garde contre lui. Il ne concevait pas le révolutionnaire. A ses yeux, la révolution est inutile, la vie étant si brève que l'homme ne pourrait jouir du changement. Mais n'est-ce pas justement la folie et la grandeur du révolutionnaire moderne que de vouloir ce changement ou d'en préparer l'avènement par le sacrifice de sa personne et de son repos à ce qu'il croit être la nécessité, la dialectique de l'histoire ?

Cependant, une telle imprévoyance n'empêche pas de découvrir en Montesquieu certains traits du moraliste. Moraliste à la façon de La Boétie, non pas de Montaigne ; moraliste en ce sens qu'il voit dans les changements de l'histoire le jeu des passions. Il devient pénétrant, étonnant de clairvoyance quand il se place au point de vue historique. Alors, il discerne les grandes perspectives, les mouvements d'ensemble, il perce à jour les secrets des grands : ses jugements de César, Richelieu sont admirables.

Son regard va de l'événement à l'âme, à l'inverse de Machiavel ou de Guichardin qui déduisent la politique de passions supposées immuables et identiques en tous lieux. Tandis qu'ils enseignent l'action, Montesquieu, comme un mécanicien de l'âme, prétend apprendre quelles passions il faut vaincre et quelles cultiver pour maintenir l'Etat dans sa durée. Il semble avoir conçu un rapport clair pour lui, plus mystérieux pour nous, entre l'état d'esprit d'une nation et son état politique.

Il n'a pas du moraliste le sens éternel du prochain. Sa psychologie de l'homme immédiat, concret, d'autant plus mystérieux que nous nous approchons de lui avec plus de charité, est conventionnelle. Descendu de son belvédère historique, il s'avère incapable de distinguer en l'homme de son temps, l'éphémère de l'éternel. Il perd même son sérieux, devient mondain, libertin ; et lui-même semble s'échapper à lui-même, ne se voir que par le dehors, par sa forme, par son bonheur.

Il n'a pas la souplesse inquiète de Montaigne qui le conduit si loin dans nos pensées et si avant dans notre cœur par la crainte de ne jamais être assez sincère. Montesquieu fait son portrait et non son caractère. La perfection du style, son aspect définitif le rend impropre à suivre les métamorphoses de l'être.

Aussi lorsque quelque doute trouble ce bel ordre nous émeut-il.

Il convient ici de reconnaître la part qu'a l'éditeur à une impression si réservée.

Faguet avouait ne pas saisir, même à travers les grandes œuvres, le lieu, le démon et comme l'esprit de l'auteur de l'*Esprit des Lois*.

M. Granet aggrave ce sentiment de dispersion en brisant le lien par lequel la durée, le déroulement de la vie embrasse et magnifie les moments et les œuvres séparées d'un homme.

Au lieu de conserver l'ordre chronologique des trois Cahiers, il en a reclassé le contenu par thèmes. Il est vrai que mettant le remède à côté du mal, il indique le numéro et la pagination de chaque Pensée, de sorte que le lecteur attentif peut en reconstituer la suite dans le temps. Il devient alors facile de se rendre compte que du Cahier I au Cahier II Montesquieu passe de la philosophie moyenne de son temps, d'une opinion vulgairement cartésienne (le mécanisme de notre nature, l'habitude morale, etc.) mélangée d'un vague épicurisme à une sagesse infiniment plus grande. Il accède très tôt à cette hauteur où, véritablement, la forme jaillissante de sa pensée sera celle des Considérations, d'une contemplation du genre humain.

C'est là semble-t-il que nous découvrons l'unique Montesquieu présent aussi bien à nombre de Lettres persanes qu'à *l'Esprit des Lois* et à sa *Défense*. Au-delà même de l'intelligence, prophétique parfois, de l'historien, nous saisissons son caractère. Et c'est un caractère stoïcien.

Montesquieu est stoïcien par sa forme, son style. Cette perfection spontanée qui surprend d'abord dans ces Pensées est un trait du génie stoïcien. Pour cette race d'esprits la raison est l'artiste des inclinations; la vie doit être l'ouvrage de l'art, non de la spontanéité.

Le caractère de « frappe » que son style partage avec celui de Corneille est aussi celui des formules de Sénèque et de Tacite.

Il devint de plus en plus intimement stoïcien par le contenu de sa pensée. Toujours il proclama le primat de la Justice et la Loi en laquelle il crut se définit exactement comme celle de Cicéron : « Loi Souveraine, ayant existé dans tous les siècles et dont la naissance a précédé toute loi écrite, tout Etat constitué. »

Au temps même où il faisait des concessions à la licence du temps, il n'a cessé de montrer la même indifférence aux biens hasardeux, aux faveurs. Il a toujours trouvé, pour parler de ce qui était grand, un ton sérieux, digne de Sénèque.

Son cosmopolitisme, tempéré par cette formule « J'agis en citoyen, j'écris en homme » est celui du stoïcisme.

Nous trouvons dans cette édition plusieurs allusions apologétiques au suicide, comme il en avait mis dans une des premières éditions de *Grandeur et Décadence*.

Il n'est pas jusqu'à son amour de soi, son amour-propre et sa conception du bonheur, comme la conformité de la raison à sa constitution organique qui ne soient parfaitement orthodoxes. Il

semble n'avoir gardé du Christianisme que ce qui inspirait à Cicéron sa charité ou ce qui faisait penser à J. de Maistre que Sénèque avait entendu la prédication de St-Paul.

Il faut lire (III. 150) l'admirable prière qui respire un si sincère amour du genre humain ; elle a l'accent du fameux Hymne de Cléanthe.

On ne peut pas ne pas être saisi d'une telle réincarnation, d'une si vivante résurrection du stoïcisme antique en un homme du XVIIIe siècle. Montesquieu semble unir Cicéron et Sénèque, tempérant le cosmopolitisme, l'esprit systématique du second par le civisme, l'affabilité, les concessions éclectiques du premier.

Ce cas n'est pas, en France, le premier. On a dit de Corneille qu'il était plus romain que Tite-Live. Il ne fut pas le dernier: pour ne pas sortir de la pure pensée, J. de Maistre, en dépit de profondes différences, malgré sa passion, a fait revivre en pleine époque moderne et jusque dans le cœur de Baudelaire, Sénèque et St-Augustin.

La France semble le champ de résurrection de l'antiquité; mais elle a, de la façon la plus hallucinante, retrouvé cet âge de l'homme dans sa forme stoïque. Peut-être notre tempérament de paysans et de soldats nous y prédisposait-il. Il est frappant de constater comme la courbe intellectuelle de nos plus grands penseurs présente le trait stoïcien de l'édification, qui conduit leur esprit du local, du circonstanciel à l'universel, par l'étape intermédiaire d'un dépaysement par des voyages ou d'immenses lectures.

Le Romantisme, en France du moins, en exaltant la couleur locale et par son impatience de tout embrasser et de tout confondre, nous a quelque peu éloignés de la longue patience, de la culture forte et profonde qu'exige une telle construction du caractère et de la pensée.

Mais il n'est pas illégitime de voir dans l'étrange vertu de cosmopolitisme dont notre art d'aujourd'hui a gardé le secret une survivance de cette tradition. Et c'est par ses affirmations de la solidarité européenne, ses aperçus politiques, son très généreux humanisme que Montesquieu, si opportunément rappelé à l'attention, frappera le lecteur avant tout sensible à l'actuel.

Louis BLANCHARD.

LA FRANCE ET LA CIVILISATION CONTEMPORAINE, par *P. Valéry, G. Lecomte, Gaultier, Borel, Fabry, Caullery, Roussy, Hourticq, Samazeuilh, Mgr. Calvet* (Flammarion).

Entreprise « absurde », dit Valéry qui nous la présente, sous cette forme d'une œuvre collective et encyclopédique.

Dans les circonstances où elle voit le jour, elle est impertinente.

En vérité l'Introduction de Paul Valéry contient et la méthode de ce qu'il fallait faire et la critique de ce qu'on a fait : « Traiter ce problème par une énumération et une chronologie des ouvrages et des personnes dont la table des noms est le catalogue des œuvres de la France... une telle liste ne nous apprend rien de substantiel. »

Valéry seul s'est avéré capable de réussir en trouvant le point de vue et le style qu'il fallait, ceux de Considérations de Sirius. Regrettons qu'il n'ait pas, après nous avoir parlé de la nature physique, de la langue, de la philosophie, présenté aussi la littérature, la peinture et la musique.

Sans doute nous eût-il parlé d'une façon philosophique et proportionnée à leur importance de Manet et de Degas, de Duparc, Debussy et Ravel.

Encore que ces grands esprits ne paraissent pas à l'aise dans l'humble tâche de traiter un sujet donné, les articles des scientifiques : Emile Borel, Fabry, Caullery, Roussy sont conçus de façon interessante. Regrettons que cet ouvrage de maladroite propagande dépare une collection jusqu'ici remarquable et qui, achevée, définira la civilisation contemporaine et enrichira encore la contribution que lui a déjà portée la France.

Louis BLANCHARD.

FIEVRE DES POLDERS, par *Henri Calet* (N. R. F.)

Parmi les jeunes écrivains il n'en est point qui aient une personnalité plus authentique, mieux assurée qu'Henri Calet. Ses trois livres : *La Belle Lurette*, *Le Mérinos*, *Fièvre des Polders*, font sonner tous trois la même note grave. Il me semble, en effet, qu'il y a chez Calet du peintre primitif, flamand, je ne sais quel alliage de Brueghel et de Jérôme Bosch ; il a de commun avec ces peintres le sens de la couleur et du fantastique. Ses livres m'apparaissent patinés déjà, tout miroitants d'une sourde lumière où, çà et là, une tache d'un rouge-sang fait vibrer les parties noires.

Calet n'est pas méchant, on le sent toujours un peu attendri par ses personnages, mais sa vision du monde le pousse par une pente irrésistible vers la cruauté. Il n'est aucun des êtres qu'il nous montre dans *Fièvre des Polders* qui ne soit grotesque par quelque côté. Mais c'est cela même, à mon sens, qui donne à l'œuvre de Calet son accent le plus original, qui fait que ses personnages sont si puissamment liés, et jusqu'aux animaux: voyez l'admirable cheval de Ward « aux dents jaunies de vieux fumeur ».

Quant à Ward lui-même, dans les moments d'exaltation « il sort de sa peau ». « *Il lui poussait quelque chose sous le crâne, une espèce de drapeau. Il grandissait.* »

On a l'impression que tous les personnages de Calet ont ainsi, dans une gaine secrète, « une espèce de drapeau », que je vois noir et rouge, toujours prêt à sortir. Le drapeau de leur folie, de leur angoisse, qui peut prendre l'apparence de l'orgueil.

On imagine combien l'accord peut être profond entre ces êtres et la terre basse, spongieuse des Flandres où Calet a situé l'action de *Fièvre des Polders.*

« *Sur cette route des Flandres, droite et sans âge, d'un village à l'autre du Pays de Waes, seuls le roulier et son grand cheval blanc allaient face au vent. Le vent pointu de novembre, mouillé, le vent des Bouches, portant du sable des polders, vent du nord qui vient de la Zélande sans rencontrer d'obstacle et qui bruisse tristement dans les branches en imitant l'ululement des oiseaux aveugles de nuit et qui fait tourner les feuilles sèches en rond... Au ciel, les nuages fuyaient, chassés par le vent qui soufflait furieusement.. fff.. fff.. de tous ses f par rafales. fff... les joues gonflées pour attiser les flammes froides...* »

Je me sens incapable de résumer ce livre qui est éminemment une œuvre poétique, l'auteur s'étant proposé avant toute chose de recréer l'atmosphère de ces terres prises sous les brouillards, et des hommes qui y vivent, sans basse préoccupation d'intrigue.

L'impression que l'on garde de cette lecture ne s'efface pas facilement, car le chant de Calet vient de loin, du plus doux de lui-même, c'est pourquoi aussi il demeure si continûment émouvant. L'auteur de la *Belle Lurette* ronge ses personnages de l'intérieur ; aucune haine ne l'anime pourtant, on sent un arrière-fond de pitié dans toute son œuvre, mais c'est là précisément ce qui lui donne une telle dureté. Ce n'est point un démolisseur ravi de ses trouvailles, aussi sa cruauté va-t-elle loin ; elle se marque par des touches courtes, indéfiniment répétées, qui frappent toujours dans le même sens. Mais quelle force, quelle justesse, quel beau tempérament d'écrivain.

Marc BERNARD.

MYSTIQUES DE FRANCE. Textes choisis, par *Daniel-Rops* (Corréa).

L'idée assez répandue que le Français n'a pas l'âme mystique, estime Daniel-Rops, vient d'un malentendu sur ce mot. La vie mystique n'est pas un désordre, un déséquilibre lié à des phénomènes bizarres, à des mortifications terribles, à des ma-

nifestations sentimentales inquiétantes. Les phénomènes ne sont pas l'essentiel, mais des accidents ou la rançon d'un dépassement de la norme. L'amour du mystique est au delà de toute satisfaction. L'ascèse est nécessaire, mais n'est qu'un commencement. Une ascèse sans but mystique serait aussi suspecte qu'une mystique sans ascèse. Tout cela, qui a été mis en relief par les écrivains qui ont traité de la mystique et de la traditions mystique depuis le début de ce siècle, est souligné par Daniel-Rops dans l'introduction à son anthologie des mystiques français, avec son élégance et sa facilité habituelles.

On peut donc dire que la mystique, bien définie, n'est aucunement étrangère aux Français parmi lesquels on compte un Saint-Bernard, une Jeanne d'Arc, un St-François de Sales, un Bérulle, une Marie de l'Incarnation, une Sainte Thérèse de l'Enfant Jésus. Si variées d'ailleurs que soient ces figures, elles ont en commun un réalisme, un bon sens jusque dans l'exaltation, une capacité d'équilibrer l'action et la contemplation, une disposition à l'analyse psychologique.

Ce qui est vrai par contre, c'est qu'après les fulgurantes écoles rhénane, flamande et espagnole, l'école française a pu apparaître moins éclatante et moins originale. La lecture du livre publié par Daniel-Rops rectifiera donc bien des opinions inexactes. Il note aussi très justement que l'histoire du mysticisme français, pas plus d'ailleurs que celle des mysticismes étrangers, ne s'ordonne selon un développement continu ; les nations semblent se relayer, se passer le flambeau. Le grand épanouissement mystique français du XVIIe siècle est au confluent des sources médiévales locales, des influences étrangères récentes et de la renaissance humaniste. C'est un paysage intellectuel et spirituel de premier ordre que l'abbé Bremond, auquel Daniel Rops dit sa gratitude, a exploré et décrit avec maîtrise. Pour le Moyen Age l'internationalisme est encore plus marqué et il est malaisé d'attribuer tel ou tel nom, un Thomas d'Aquin, un Anselme, un Hugues de Saint-Victor ou un Jean de Fécamps par exemple, à une nation plutôt qu'à une autre.

L'auteur a pris les devants en ce qui concerne l'arbitraire de ce choix (on eut souhaité une table des matières un peu plus détaillée) et les lacunes inévitables. Il a donné une place importante au dominicain Chardon et au pittoresque Grignion de Montfort, bonhomme médiéval égaré en plein XVIIIe siècle. Il a cité Saint Jean Eudes mais non son inspiratrice Marie des Vallées. Il a laissé de côté Jean de Saint-Samson et Gerson. Il a fait place à Pascal, malgré son jansénisme, parce qu'il est à peu près le seul mystique figurant au programme du baccalauréat et qui soit lu par le Français moyen.

Il a renvoyé dos à dos Bossuet et Fénelon, persuadé que les interminables controverses de la fin du XVIIe siècle ont contribué à dessécher le grand fleuve mystique de son début.

Une originalité de son anthologie, qui la rend très vivante, est de faire place, dans le dernier chapitre, aux représentants contemporains de l'aspiration mystique, à des extraits de journaux intimes d'Elisabeth Leseur, Charles Du Bos, Ernest Psichari, et de brosser à grands traits un tableau de la spiritualité française du dernier demi-siècle, qui nous promet un nouveau volume.

Emile DERMENGHEM.

CONFIDENCES D'UNE FILLE DE LA NUIT, par *François Bonjean*. Roman. Nouvelle édition revue par l'auteur et augmentée d'un avant-propos. (Collection « La Chamelle », Editions Baconnier, Alger).

Les Cahiers du Sud ont rendu compte l'an dernier du beau roman de François Bonjean, *Confidences d'une fille de la nuit*. Ce livre vient d'être l'objet d'une réédition revue par l'auteur chez un éditeur d'Alger (le Midi et le Sud sont devenus des centres littéraires particulièrement vivants), avec un avant-propos qui expose ce que devrait être le Roman, spécialement le Roman exotique, selon l'esprit solide, artiste et profond qu'est le confident de Mansour et de Malika.

S'il n'est plus de *terra incognita* marquée en blanc sur les atlas, il est encore beaucoup de blancs sur les cartes de ce qu'on pourrait appeler l'espace du cœur. L'homme est un inconnu pour l'homme, d'autant plus déconcertant parfois que le *différent* est aussi un *semblable*. Comme au siècle dernier l'Italie de Stendhal, l'Afrique musulmane est le « continent de la passion » où un romancier qui est un poète et un penseur peut faire les plus belles découvertes, à la condition de ne pas croire que les choses sont comme il voudrait qu'elles soient. Le Maroc pays des Hespérides, nées de l'Erèbe et de la Nuit, lui offrira le spectacle unique d'un Nouveau Monde qui serait aussi un Ancien Testament vivant, « d'un empire émergeant du fond des millénaires, groupant des hommes qui ont su conserver jalousement le trésor de leur personnalité si attachante, tantôt de citadins raffinés, tantôt de primitifs plus ou moins errants, » d'un pays où les maisons fasias sont du même type que celles, récemment exhumées d'Ur en Chaldée, où les relations de l'homme avec ses enfants, ses femmes, ses voisins et son Dieu sont à l'état de fraîcheur biblique.

« Pas d'exégèse, dit Bonjean, pas d'histoire, sans, à la base une psychologie juste. Du *passé vivant*, quelle aubaine pour l'historien, pour le psychologue. »

Or, il n'est guère, dit-il encore, que le roman psychologique qui puisse espérer aider à retrouver le *semblable* sous le *différent* et donner une idée des nuances multiples et de l'architecture des sentiments et des croyances, à condition d'être assez « symbolique » pour comprendre des sens superposés et concentriques, pour savoir choisir les résonances « significatives », d'être assez basé sur la Doctrine traditionnelle pour mettre les choses dans leur vraie lumière. D'être en un mot à la fois œuvre de poésie et de pensée, de sympathie et d'observation, de lucidité et de ferveur, de documentation et de féerie. A ces conditions peut-être trouverons-nous, chez les Hespérides, les beaux vergers de l'éternelle jeunesse. Le livre de Bonjean nous y aidera, qui est une synthèse saisissante de très ancienne sagesse et de bondissante jeunesse, de poésie naïvement charnelle et de mysticité.

Emile DERMENGHEM.

FORANE, par *Jean Philipon*. (Aubanel, éditeur).

Ce roman rapide et discret est l'œuvre d'un artiste. Il est digne d'accompagner le promeneur à travers les vieux quartiers d'Aix-en-Provence, au long des hautes maisons dont l'une abrite l'héroïne. C'est dire que cette histoire d'adultère est contée avec une remarquable retenue. Forane (c'est un nom de femme), nul ne risque de la reconnaître; son visage reste aussi atténué que paraît l'exiger, en France, tout bon roman psychologique; sa vie réelle reste enclose dans l'esprit du narrateur et ne doit sa forme qu'à son amour. Le sujet ne saurait être plus simple: deux amants très délicats, effrayés par le scandale que risque de susciter leur liaison, se séparent; ou plus exactement, la femme adresse à l'homme une lettre dictée par la sagesse, et rien dans ce dénouement ne laisse prévoir que l'homme ne se soumettra pas. Nous sommes en face de gens respectables et qui surtout se respectent : la passion qu'ils semblaient nourrir l'un pour l'autre avait conduit un instant le lecteur à les croire insensibles à l'opinion du monde ; mais tout rentre dans l'ordre, l'amante derrière les barreaux de la rue Cardinale, l'amant dans son pavillon du 18ᵉ. L'auteur montre un excès de discrétion. On voudrait connaître la suite : à vrai dire, c'est à la dernière ligne du roman que l'histoire commence, et les deux héros gardent des contours encore trop imprécis pour qu'on se permette d'imaginer leur vie posthume.

Il reste que cette atmosphère de vieilles étoffes, de buis taillés, d'odeur de pommes à l'automne, de musique de Lulli, a tout le charme d'une idylle de Francis Jammes ou d'une Suite pour clavecin très tempéré. Surtout, on sait gré à l'auteur d'avoir conservé jusqu'au bout à son récit un cours naturel et d'avoir apporté à l'écrire l'attention mélancolique, le besoin de perfection, que réclame jalousement la glorification d'un unique amour.

Lucien LEUWEN.

MONTAGNE. DES TERRASSES AUX ARETES, par *Christian Rondet*. Préface de L. Dosse (Sequana).

Si, avant les romantiques ou les préromantiques, la beauté des montagnes a été assez rarement appréciée par les écrivains, l'aspect mystique, le caractère exaltant et apaisant à la fois des ascensions avait été senti par certains. Au sommet du Ventoux, le platonicien Pétrarque s'assit pour méditer sur les degrés de l'échelle qui conduit l'âme des choses corporelles aux choses spirituelles jusqu'au sommet de la vie bienheureuse, libérée par la contemplation. Puis il ouvrit les confessions de saint Augustin et y lut le passage sur les hommes qui vont admirer les cimes de montagnes et négligent leur âme. Cela indique d'ailleurs que les contemporains de l'évêque d'Hippone n'étaient pas insensibles à la beauté des montagnes et aux séductions de l'alpinisme. Nous savons au reste que Philippe de Macédoine avait fait l'ascension de l'Hémus, l'empereur Hadrien celle de l'Etna (pour y voir se lever le soleil) et du mont Casios, l'empereur Julien celle de ce même Casios, et qu'ils y avaient offert des sacrifices aux dieux.

Le livre, à la fois technique et lyrique (encore un succès pour l'enseignement d'Abrard et de Gabriel Audisio), de M. Christian Rondet, retient le fruit des expériences sportives et psychologiques d'un alpiniste, d'un initié, d'un amoureux de la montagne. Le mot sport n'est d'ailleurs pas adéquat, car précisément les récits de l'auteur mettent en relief les différences essentielles entre les exercices gymnastiques ou les jeux de compétition, et les efforts de l'alpiniste aux prises directes avec le roc, la glace et la tempête et chez qui collaborent au plus haut degré d'intensité les facultés d'action et de contemplation.

S'il décrit les récompenses de l'ascension dans l'ordre de l'esthétique et de la spiritualité, s'il compare à l'occasion les moments de désespoir du lutteur à la nuit obscure des saints, l'auteur insiste surtout sur le rôle de l'alpinisme dans la « création de soi », dans la construction d'une personnalité supérieure chez une élite de véritables initiés.

Emile DERMENGHEM.

RENAISSANCE DE LA CHANSON

On a souvent dit que les Français ne savaient plus chanter. Mais il ne semblait pas, jusqu'à présent, que ces constatations répétées dussent engendrer une réaction efficace. Car, lorsque les sources d'un art instinctif par essence comme la chanson populaire sont taries, il ne faut compter ni sur une renaissance spontanée, ni, moins encore, sur une renaissance artificielle, c'est-à-dire uniquement volontaire.

La décadence du chant populaire est due à deux causes : la première, c'est l'interruption de l'œuvre créatrice populaire; il ne faut pas oublier, en effet, qu'un art vivant ne doit pas seulement conserver ce qui existe, mais surtout continuer à produire. C'est la méconnaissance de cette loi qui a consacré la faillite de de tant de manifestations folkloriques, dont toute l'ambition se borne à l'exploitation de vénérables répertoires desséchés. La seconde cause, c'est l'envahissement des productions vulgaires, non plus issues du peuple, mais créées spécialement pour lui par des exploiteurs mercantiles, en vue de flatter ses instincts les plus grossiers. Cette vague de médiocrité a noyé le folklore, et, ce qui est plus grave, elle a rapidement détruit l'instinct musical, ainsi que le goût de la pratique du chant.

Pour faire renaître dans le peuple cette faculté créatrice, il faut tout d'abord lui redonner le goût du chant, ce qui ne peut se produire si l'on conserve des répertoires frelatés. A part cinq ou six chansons authentiques, trop vulgarisées, la mémoire des jeunes est encombrée d'un nombre plus ou moins grand de scies quelconques, absolument impropres à fournir un prétexte à des exécutions tant soit peu raffinées. Restituer à la jeunesse le folklore oublié, c'est tout d'abord l'enrichir. Mais surtout, c'est réveiller en elle le désir de chanter, qui engendrera tout naturellement celui de bien chanter, en attendant celui de créer à nouveau.

Les centres éducateurs de Jeune France ont compris l'œuvre à tenter, et ils viennent de publier différents petits recueils, fort joliment édités, qui répondent absolument au but qu'ils se proposent (1). Classées par catégories, illustrées de dessins à la fois simples et suggestifs, ces chansons ont été soigneusement préservées de toute altération rythmique ou mélodique. Les plus

---

(1) *Chante, chante*, illustré par Jean Effel et R. Peynet, édité par Jeune France à Lyon.

Chansons de marins et *Chansons Françaises*, éditées par E. Chiron, Paris-Clermont.

anciennes conservent un caractère modal bien déterminé. La plus grande liberté d'allure les anime ; les textes ont été également respectés, ce qui restitue à ces chants, trop souvent remaniés dans des buts pédagogiques, toute leur saveur.

Certains ont été harmonisés, en vue d'exécutions chorales. Les réalisations de J. Chailley, M. Orban, P. Dalay sont aussi remarquables par leur qualité que par leur simplicité. De jeunes chanteurs un peu exercés trouveront certainement un plaisir très grand à les interpréter, et elles constitueront, pour l'initiation au chant choral, un matériel précieux.

Cependant, en quoi ces recueils, mention faite des mérites déjà cités, diffèrent-ils en leur portée des manuels antérieurs à l'usage des groupements folkloriques ? Simplement par le fait de leur destination. Les premiers s'adressaient à des groupes fermés, dominés par le respect de la tradition et chez lesquels l'attachement au passé, pour louable qu'il soit, s'accorde par trop bien avec une certaine incapacité à regarder vers l'avenir. Ceux-ci ont été conçus pour la jeunesse. Il lui offrent le point de départ d'une éducation à faire, d'un état d'esprit à recréer. Qu'une sève nouvelle ranime le folklore : l'évolution viendra ensuite, puis la création, qui rendra effective la renaissance de la chanson populaire française.

Ariane MOUREN.

A LA GALERIE JOUVENE

EXPOSITION MARCEL JALLOT

De même qu'on possède une belle voix, Marcel Jallot a le don de la couleur. Il en tire d'heureux effets qui suscitent l'admiration de visiteurs, si l'on en juge par la lecture d'un album destiné à recueillir leurs impressions. L'un deux a formulé son jugement en des termes qui ne laissent plus de place à l'éloge. Sans partager tout à fait son enthousiasme, j'estime que la peinture de Marcel Jallot est d'excellente qualité. Dire que ses grandes toiles ne sont pas les meilleures, implique que l'on peut mettre beaucoup de talent dans de petites dimensions. Je négligerai donc les somptueux bouquets de roses, les magnifiques bottes d'œillets rouges et ce village provençal à plusieurs exemplaires avec ses toits rugueux groupés autour d'un clocher carré, pour insister sur deux vues d'un port de la côte, d'une ravissante finesse, et de ces quelques fleurs dans un verre épais, œuvre d'une rare justesse de touche, humble, vraie, sensible, dont l'exécution est parfaite. Cela suffit pour classer un peintre. Le reste pourvoira au succès matériel de cette intéressante exposition.

G. B.